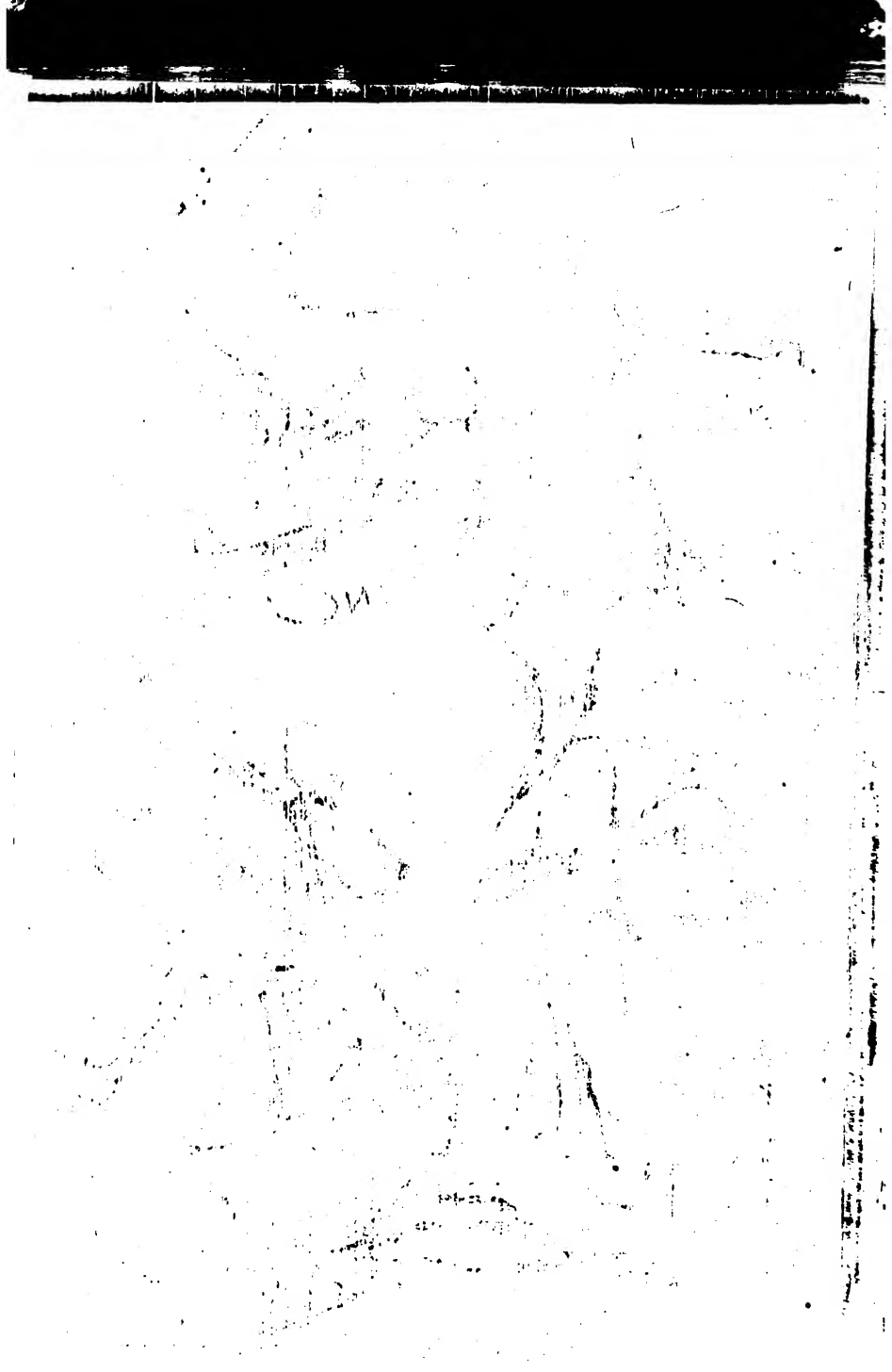


STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

**Music Library**





# MUSICO PRATTICO

Che breuemente dimostra

Il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quante cose, che concorrono alla composizione de i Canti, di ciò ch'all'Arte del Contrapunto si ricerca.

OPERA OTTAVA

DI GIO. MARIA BONONCINI MODANES

Del Concerto de gli Strumenti

DELL' ALTEZZA SERENISSIMA DI MODANA,

Et Accademico Filarmonico di Bologna.

ALLA SACRA CESAREA MAEST.

Del sempre Augusto

LEOPOLDO PRIMO  
IMPERATORE



MT 55

B719

1673a

muscrop



66121  
'05

Library of Congress	
EDUC. DIV.	
CLASS. T	55
AUG. 1974	1874

A2B71



# SACRA CESARE. MAESTA.



**E**cco à piedi della V. C. M. vn Musico Pratti  
che potrà ben vantarsi di molta sperienza n  
armonie, quando habbia fortuna d' vnir  
Soprano della di lei Augustissima protettic  
al Basso del mio infimo talento. Egli esce alla luce solo p  
hauer luce da' suoi immortali splendori, nè io l' applicai p  
altro à studiose vigilie, se non per vederlo vn giorno hal  
litato all' honore di godere vn felice riposo all' ombra  
suoi Imperiali Allori. Ei giubila di peruenire come M  
fico al suo Trono Maestoso, oue quanto la Spada di Mar  
trionfa la Cetra d' Apollo. Ei sospira di veder ricoura  
i suoi Caratteri sotto l' Ali di quell' Aquile, che con l' on  
bra sola fanno distruggere le penne dell' Inuidia. Co

esto desiderio di lui volontieri si è concertato l' ardir mio  
presentarlo alla M. V. mentre è noto che per meritar gra-  
dalla sua somma Clemenza se riceue habilità dalla sola  
merentissima brama. Degnisi dunque la M. V. di con-  
onare à me così alta profuntione, e di contrasegnare in  
onte di questo mio Musico il ricapito alla gloria col suo  
aitissimo Nome; E già ch' egli non può arrogarsi d' ha-  
re consonanza degna del di lei virtuoso gran genio, vo-  
ia ella almeno gradire il tuono di profondissima venera-  
one, con cui sia mio vanto il publicarmi

Di V. M. C.

Humilis, Ossequiosus, & Obligatus. Seruo.  
*Gio. Maria Bononcini.*

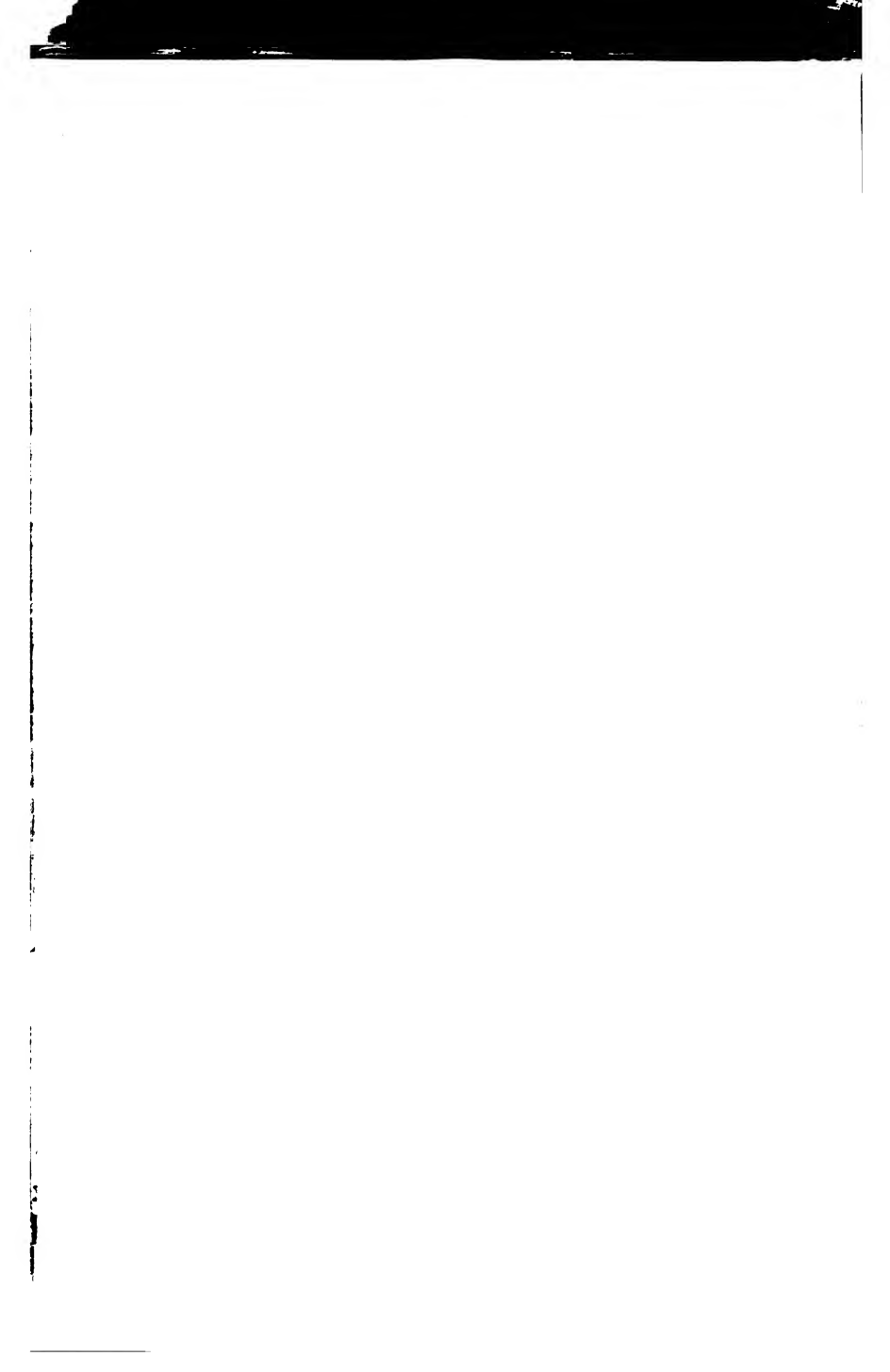
## Cortese Lettore .

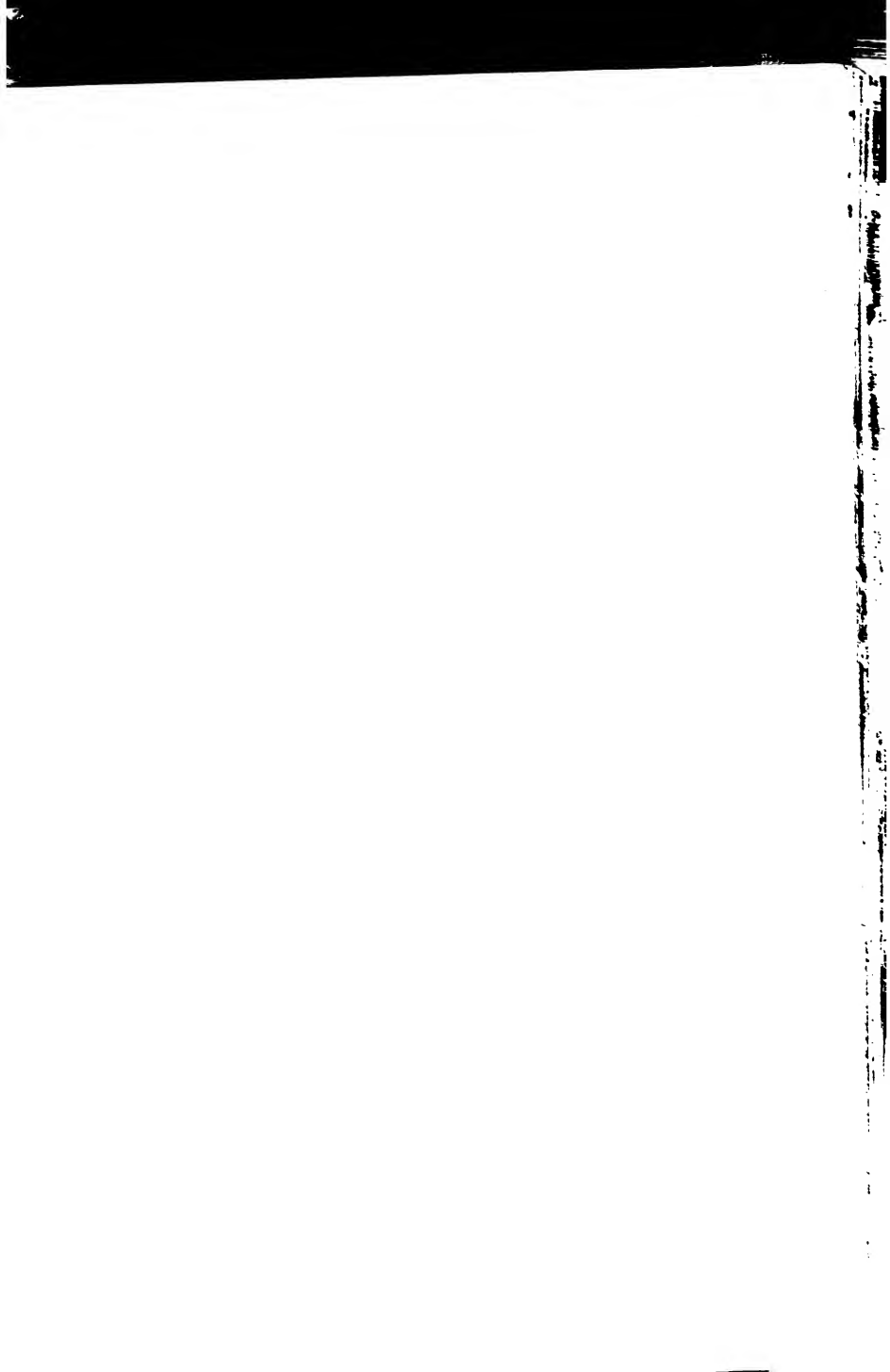
**Q**uesto *MUSICO PRATTICO* fu alcuni An-  
no da me composto , acciò seruisse solo per mio u-  
mi facilitasse l' acquisto perfetto di così nobile prof-  
ne, non già, perche vedesse mai la publica luce del Mondo  
pendo benissimo che non vi mancano ingegni sublimi , c'  
no lasciato à posteri volumi dottissimi ripieni di fondata  
sina di quanto s' appartiene al Musico Prattico, e Spec-  
tino; frà i quali l' Eccellentiss. Giosepe Zarlino da Chiog-  
à cui la Musica deuue hauere grādisima obligazione per es-  
sata dalle tenebre, in cui si giacea , portata alla luce di ci-  
rissime regole , e precetti; Mā hauendolo mostrato à diu-  
intelligenti di questa professione per riportarne il loro par-  
sono stato da essi esortato, anzi pregato à publicarlo, asser-  
domi, che per la breuità, e facilità, con la quale s' esplican  
regole, & offeruazioni appartenenti alla prattica, debba r-  
cirre di sodisfazione, & utile à gli studiosi di quest' Ar-  
Per non sepellire adunque il talento, che il Sig. Iddio per  
infinita bontà s' è compiaciuto donarmi lo lascio volentieri  
uscire alla luce, pregandoti gradirlo, e diffenderlo dalle c-  
lunnie di quelli, che non essendo buoni per se stessi d' opera  
virtuosamente, rodono l' opere altrui. Sappi però che  
è stata mia intenzione abbracciare ogni cosa, mà solo quell  
c' hò stimato necessario per costituire un buon Prattico. A-  
sicreda alcuno d' arriuare alla perfetta intelligenza del com-  
porre



irre con li scil libri, senza la viua voce di ben fondato Ma-  
stro, poiche si trouerà ingannato, essendo più necessaria allo  
nicolaro la guida del Mastro, che quanti libri vi sono, utili  
solo à chi intende.

Se vuoi pertanto approfittarti nella Musica prouediti d'  
un intelligente Mastro che ti dia le lezioni gradatamente, e cō  
tissime ragioni sappia correggere gli errori, che farai, poiche,  
come il Banchieri, se un Cieco guida l' altro, ambi due cadono  
nel fosso: Ne ti lasciare persuadere da certi ignoranti, che le  
regole siano superstizioni, e che basti solamente non fare  
que quinte, e simili sciempiezze, altrimenti restarai sempre  
polto nelle tenebre del non sapere, e viui felice.





## Inlode dell' Autore.

**P** Er *passeggiar* d' eternità la via  
GIOVANNI insegna a regolar la *Mano*,  
E perche *ascenda* il nome suo *Soprano*  
Vuol sù 'l *Basso* fondar ogni *armonia*.

Con *brevi note lunga melodia*  
A vanti suoi compone, c' l' *Tempo* in uanò,  
*Misurato* da lui, col dente infano  
L' *Armoniche virtù* roder desia.

Sich' eterno viurà, sin che *sonora*  
La *Voce* fia de sempiterni giri,  
Che Maestri li fur d' *Arte canora*.

Hor l' *Invidia*, se sà, *batta*, s' adiri,  
Ch' il nome suo *risuoneranno* ancora  
*Languidezze*, *tremor*, *fughe*, *sospiri*.

L' *Arido*!

# IN LODE DELL' AVTORE

Alli studiosi di Musica.

Canone a quattro voci

*Del Padre D. Agostino Bendinelli Canonico Regolare Lateranense.*

Il Tenor entra in decima col Canto.

L' Alto entra in terza col Tenore.

Il Basso entra in decima con l' Alto.

C. T. A.

Voiche di ben compor bra- ma tenete il Bo-

B.

noncin legete.

Auertino i Cantori nel tornar da capo, di principiare nella voce, che lasciano; cantino poi quanto vogliono, e possono.

# Indice de i Teorici , e Prattici, de i quali l' Autore s' è seruito nella presente Opera .

Adriano Banchieri.  
Adriano Vuilaert.  
Agostino Pifa.  
Aguino Bresciano.  
Angelo Pelati.  
Alessandro Striggi.  
Antonio Brunelli.  
Atanasio Kircher.  
Boezio Seuerino.  
Brumel.  
Camillo Angleria.  
Cesare Criuellati.  
Cipriano Rore.  
Claudio Monteuerte.  
Christofaro Morales.  
Costanzo Porta.  
Domenico Mazzocchi.  
Difesa della Musica moderna.  
Ercole Bottrigari.  
Feuim.  
Fior Angelico.  
Francesco Salines.  
Francesco Seueri.  
Francesco Soriano.  
Franchino Gaffurio.  
Galeazo Sabbattini.  
Gio. Battista Magoni.  
Gio. Battista Rossi.

Gio. Moton.  
Gio. Maria Artusi.  
Gio. Maria Lanfranchi.  
Gio. Paolo Cima.  
Gio. Pier Luigi Palestina.  
Giuovanni del Lago.  
Giuovanni Nasco.  
Giachetto Berchem.  
Giuovanni Spataro.  
Girolamo Diruta.  
Girolamo Frescobaldi.  
Grazioso Vberti.  
Giulio Cesare Marinelli.  
Gioseppe Maria Stella.  
Gioseppe Zarlino.  
Henrico Isaac.  
Henrico Glareano.  
Ihan Gero.  
Ioíquino.  
Il Prencipe di Venosa.  
Il Cauagliero Marino.  
Lodouico Cenci.  
Lodouico Casali.  
Lodouico Fogliani.  
Lodouico Vittoria.  
Lodouico Zacconi.  
Lucio Vitruuio.  
Luigi Dentice.

Marco Dionigi.  
Marco Scacchi.  
Margarita Filosofica.  
Metallo.  
Nicola Vicentino.  
Orazio Scaletta.  
Orazio Tigrini.  
Pietro Aron.  
Pier della Rue.  
Pietro Fabrici.  
Pier Francesco Valentini.  
Pier Girolamo Gentili.

Pietro Ponzio.  
Prosdocimo de Beldemando.  
Rocco Rodio.  
Scipion Cerretti.  
Siluerio Picerli.  
Stefano Bernardi.  
Stefano Vaneo.  
Tomaso Freggi.  
Valerio Bona.  
Vulfrano.  
Vincenzo Galilei.  
Vincenzo Lufitano.



# MVSICO PRATTICO

## P A R T E P R I M A .

Nella quale breuemente si tratta di tutte quelle cose, che concorrono alla Composizione de i Canti.

O P E R A

DI GIO MARIA BONONCINI MODANESE

Del Concerto de gli Strumenti

**DELL' ALTEZZA SERENISSIMA DI MODANA,**

Et Accademico Filarmonico di Bologna.



*Dell' Origine della Musica. Capitolo Primo.*

**A** Gloria di Dio (senza il di cui aiuto non si può far cosa buona) daremo principio al nostro MVSICO PRATTICO, vedendo prima, chi fosse l'Inuentor della Musica; come sia stata ritrovata, la sua definizione, e diuisione le Proporzioni Musicali, e loro specie, l'origine delle Consonanze, e Dissonanze, & in qual modo si debba procedere, volendo prouare la radice di tutte le Consonanze, e Dissonanze. Non si sa precisamente chi fosse l'Inuentor della Musica; mà ben si dice, che dopo il Diluuio Pittagora la ritrovasse dal suono causato da alcuni Fabri, che percoteuano il ferro sopra l' Incudine: sentendosi questo Filosofo attruare all' orecchio vn



tro armonioso concento, dubitò, che nascesse dal battere diuer-  
de Fabri; onde fatti cambiare frà di loro i Martelli, e risultan-  
ne nondimeno l'istesso suono, giudicò, che dal peso differen-  
di quelli nascesse l'armonia; per il che fattili pesare, trouò, che  
lo era dodici libre: vno sei, e l'altro quattro. Da 12. à 6.  
nobbe esserui la proporzione dupla forma dell'ottaua: da 6. à  
la proporzione lesquialtera forma della quinta, come diremo  
ù à basso.

Altri poi sapendo, che li fondamenti della Musica sono alcu-  
determinati numeri, cominciorno à ridurli in pratica, lascian-  
li cattui, e mostrando li buoni concenti in scritto con chia-  
ssime regole, le quali sono stare inalzate à quella perfezione,  
hoggi si trouano da diuersi Scrittori; e poco prima del nostro  
colo (come afferma Pier Girolamo Gentili nell' Armonia del  
londo) fù da Adriano Vuillaert riformata la Musica, e dal dot-  
tissimo Zarlino ridotta all' Arte; le grandezze, e merauiglie della  
uale si possono vedere nell' Opera quarta di Lodouico Casali  
Modanese, e nelle Dicerie sacre del Cavalier Marino.

*Che cosa sia Musica, e della sua prima diuisione. Capitolo Secondo.*

**L**A Musica non è altro, che armonia, e l'armonia è quel cō-  
cento causato da vna quantità di Voci, ò Suoni armoni-  
amente concordati insieme; per il che dice Vitruuo nel quinto  
bro della sua Architettura Capitolo quarto, che l'armonia è pro-  
priamente la modulazione delle canore, e sonore Voci. Si di-  
ide in due parti, cioè in speculatiua, e pratica. La speculati-  
a consiste nella cognizione delle cose intese solamente dall' Intel-  
lutto, e sono le proporzioni de numeri sonori, e dissonori, la  
qualità

qualità, e natura loro, & altre sottigliezze. La pratica consiste in ridurre in atto ciò, che considera lo speculativo, combinando insieme le consonanze, e dissonanze, dandoli il proprio luogo, & accompagnandole in guisa tale, che recchino diletto al udito. Altre diuisioni veggansi appresso gli scrittori di questa materia.

*Delle Proporzioni Musicali, e loro specie. Capitolo Terzo.*

**L**A Proporzion: (lasciando altre cose, che non fanno al nostro proposito) altro non è, (secondo il Criuellati nelli suoi Discorsi Musicali Capitolo secondo) che vna comparazione di numero à numero in questo modo  $\frac{3}{2}$  e si ritroua in due maniere cioè d'egualità, e d'inegualità. La Proporzion d'egualità è comparazione d'un numero simile ad vn' altro simile, come vno à vno  $\frac{1}{1}$  ouero due à due  $\frac{2}{2}$ , &c. la quale non appartiene al Musico, per non essere trà li suoi estremi differenza alcuna.

La Proporzion d'inegualità è comparazione d'un numero maggiore ad vn' altro minore, come due à vno  $\frac{2}{1}$ , ò tre à vno  $\frac{3}{1}$ , ouero tre à due  $\frac{3}{2}$ , &c.

Questa è diuisa in cinque parti dette generi: il primo de quali vien chiamato *moltiplice*: il secondo *superparticolare*: il terzo *superparziale*: il quarto *moltiplice superparticolare*, & il quinto *moltiplice superparziale*. Di questi cinque generi i primi tre solamente si considerano dal Musico, per contenere le forme delle consonanze, e dissonanze Musicali, come nel seguente capitolo vederà.

La Proporzione del genere moltiplice ( come dice l' accennato Criuellati nel citato Capitolo ) è quella, nella quale il numero maggiore contiene più volte il minore, senza, che auanzi cosa alcuna, come due à vno  $\frac{2}{1}$ , ò quattro à due  $\frac{4}{2}$ , e si chiama *dupla*

ouero tre à vno  $\frac{3}{1}$ , ò sei à due  $\frac{6}{2}$ , e si chiama *tripla*, e così dell' altre, potendosi procedere in infinito. Si dice *dupla*, perche il numero maggiore contiene due volte giuste, & eguali il minore: *tripla*, perche il numero maggiore contiene tre volte giuste, & eguali il minore, come dichiara Giouanni del Lago nella sua Introduzione di Musica nel Capitolo delle proporzioni.

La Proporzione del genere *superparticolare* è quella, nella quale il numero maggiore contiene vna volta sola il minore, & vna parte di più, come tre à due  $\frac{3}{2}$ , e si chiama *sesquialtera*, ouero quattro à tre  $\frac{4}{3}$ , e si chiama *sesquiterza*, e così dell' altre in infinito.

Si dice *sesquialtera*, perche il numero maggiore contiene vna volta il minore, e di più la sua metà; per il che *sesqui* ( secondo l' sopradetto Criuellati nel Capitolo citato ) vuol dire tutto, & *altera* vuol dire vn' altra parte, cioè contiene tutto il minore, & vn' altra parte di quello: si dice *sesquiterza*, perche il numero maggiore contiene tutto il minore, & vna terza parte di più; e se sarà cinque comparato à quattro  $\frac{5}{4}$ , si chiamerà *sesquiquarta*. Per l' istessa ragione, potendosi procedere in infinito, come s'è detto di sopra.

La Proporzione del genere *superparziale* è quella, nella quale

le il numero maggiore contiene vna sol volta il minore, e di alcune sue parti, come cinque à tre  $\frac{5}{3}$ , e si chiama *superbiparzi tesserza*, ouero sette à quattro  $\frac{7}{4}$ , e vien detta *supertriparziensequinta*. Si dice *superbiparzi tesserza*, perche il cinque contiene tutto il numero tre, e di più due parti del tre: *supertriparziensequinta*, perche il sette contiene tutto il numero quattro, e di più tre parti; e se sarà noue comparato à cinque  $\frac{9}{5}$ , si dirà *superquadruparziensequinta*, discorrendo nell' istesso modo proporzionalmente di qualsiuoglia altra; mà si noti, che ogni numero dall' vni in poi, si può diuidere in tante parti, quante vnità egli contiene poiche altro non è il 2. 3. 4. &c. che tante vnità aggregate insieme, come afferma il Zarlino nelle sue Istituzioni Armoniche parte prima Capitolo 12. e perciò quando s'è detto, e si dirà vn parte, due parti, &c. s' intende vna vnità, due vnità, &c. parlando delle proporzioni numerali semplici.

Le predette proporzioni create nelle composizioni si distruggono comparando i numeri al contrario, cioè il minore al maggiore, come per esempio, volendo distruggere la proporzione tripla  $\frac{3}{1}$  si segnerà così  $\frac{1}{3}$ , & all' ora si chiamerà *sub tripla*, per essere il numero maggiore sotto il minore, il che si deue intendere ancora d' ogn' altra.

Da quanto s'è detto si può conoscere la poca intelligenza delle proporzioni in alcuni Compositori, che si credono crearle con vn solo numero, il quale, oltre il non essere sufficiente à produrre la proporzione, può denotare molte cose al contrario di quel-

o il Prattico si suppone, come fanno gl' intendenti.

S' alcuno poi desiderasse vedere altre dottrine circa le proporzioni, legga la Teorica di Lodouico Fogliani Modanese, e la prima, e seconda parte delle Istituzioni Armoniche del dottissimo Zarlino da Chioggia, poiche io non hò preteso inoltrarmi in questa materia, se non tanto quanto importa la dichiarazione di quelle cose, che alla Prattica si ricercano, lasciando molt' altre speculazioni à chi più è intelligente di me.

*Dell' Origine delle Consonanze, e Dissonanze. Capitolo Quarto.*

**L**A Diapason, ouero ottaua hà la sua origine dalla porzione dupla. 2. & 1.

La Diapente, ouero Quinta, dalla porzione sesquialtera. 3, e 2.

La Diatessaron, ouero Quarta, dalla porzione sesquiterza. 4, e 3.

Il Ditono, ouero Terza maggiore, dalla porzione sesquiquarta. 5, e 4.

Il Semiditono, ouero Terza minore, dalla porzione sesquiquinta. 6, e 5.

L' Essacordo maggiore, ouero Sesta maggiore, dalla porzione superbiparziente terza. 5, e 3.

L' Essacordo minore, ouero Sesta minore, dalla porzione supertriparziente quinta. 8, e 5.

**D**ell' Vnisono non si parla, per essere nella porzione d' egualità; oltre di che non è consonanza, nè dissonanza.

za, mà principio di qualsuoglia consonanza, e dissonanza, come l'vnità non è numero, mà principio di qualsuoglia numero.

<b>D</b>	Il Ditono con la Diapente, ouero settima maggiore ha sua origine, ò forma dalla prop: supersepteparziente-	
<b>I</b>	ottaua.	15, e
<b>S</b>	Il Semiditono con la Diapente, ouero settima minore, da la proporzione superquadriparzientequinta.	9, e
<b>S</b>	La Semidiapente, ouero quinta falsa, dalla prop: superdi-	
<b>O</b>	cinoueparzientequarantacinque.	64, e 4
	Il Tritono, ouero quarta falsa, dalla prop: supertredici-	
	zientetrentadue.	45, e 3
<b>Z</b>	Il Tuono maggiore, dalla proporzione	<i>ouero secon-</i>
<b>&gt;</b>	sesquiottaua.	<i>da</i> 9, e
<b>Z</b>	Il Tuono minore, dalla prop:	<i>maggiore</i>
	sesquinona.	10, e
	Il Semituono maggiore, dalla prop:	<i>ouero se-</i>
<b>Z</b>	sesquiquintadecima.	<i>conda</i> 16, e 1
<b>E</b>	Il Semituono minore, dalla prop:	<i>minore</i>
	sesquiuiagesimaquarta.	25, e 2
	Il Comma dalla prop: sesquiottantesima.	81, e 8

**L**i sudetti numeri sono la radice delle Consonanze, e Dissonanze; poiche ( come dice il Zarlino ) è impossibile ridurrele in numeri minori di loro. Le replicate, ò deriuare, come la duodecima, la nona, e così dell' altre, s' hauranno col duplicare il numero maggiore della proporzione, lasciando sem-  
pre

pre il minore nel suo essere, come nel seguente Capitolo dimostreremo.

*In qual modo si debba procedere Volendo prouare le radici delle Consonanze, e Dissonanze. Capitolo Quinto.*

**V**olendo prouare le radici delle sopradette Consonanze, e Dissonanze, si deue pigliare qualche Strumento di corpo piano, e stenderui sopra due corde eguali in grossezza, e di bontà perfetta, accordate in vnisono; poi si pigli vn compasso, e diuidasi vna delle dette corde da vn capo all'altro in tante parti eguali, quante vnità contiene il numero maggiore della proporzione di quella Consonanza, ò Dissonanza, della quale vogliamo far la proua, in oltre si deue porre vn Scannello, ò Ponticello mobile poco più alto d' vna costa di coltello in luogo, che dalla parte destra, ò sinistra vi restino tante di quelle parti disce, quante ne contiene il numero minore, come per esempio, quinta hà la sua origine trà 3. e 2. diuidendo vna delle dette corde in tre parti eguali, e collocando lo Scannello, ò Ponticello in luogo, che da vna parte dello strumento glie ne resta due, li poi toccando le dette due parti con l' altra corda à voto, aurà il suono della quinta perfetta.

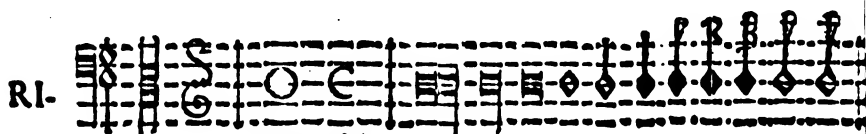
Volendo ancora prouare le radici delle Consonanze, e Dissonanze replicate, si deue raddoppiare il numero maggiore, (come già s'è detto) per esempio la quinta semplice hà la sua forza trà 3, e 2. (come habbiamo veduto) duplicando il 3. s'hauremo 6, e diuidendo la corda nel modo sopradetto in sei parti eguali facendone restare dalla parte destra, ò sinistra dello strumento tre parti, quante denota il numero minore, che è il 2, s'hauremo il suono della quinta duplicata, ò duodecima, toccando le dette parti con l' altra corda à voto.

# PARTE PRIMA.

9

*Di tutte quelle cose, che concorrono alla Composizione de i Canti.  
Capitolo Sesto.*

**A**lla Composizione de i Canti concorrono li qui sottoposti segni.

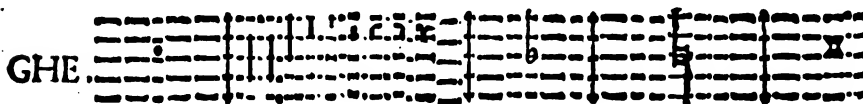


*Segni del*

*Chiaui.*

*Tempo.*

*Figure, ò Note.*



*Punto.*

*Pause.*

*B molle.*

*B quadro. Diesis.*

Le Righe seruono per collocar in loro, e trà di loro le figure. Le Chiaui si pongono in diuersi luoghi, secondo la disposizione delle voci, come altroue si vederà: si fanno per B quadro, per B molle, e per Diesis, come vederemo nel Duodemo Capitolo; & oltre di ciò mostrano in che luogo, ò posizione sono poste le figure, delle quali parleremo più à basso. La prima Chiaue si chiama *F fa re*: la seconda *C sol fa re*; e la terza *G sol re re*, come si vede.










*Chiaue di F fa re. Chiaue di C sol fa re. Chiaue di G sol re re*





**B**

*Del*



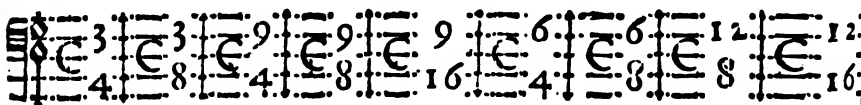
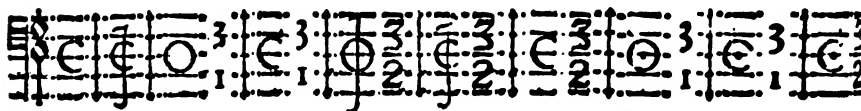
*Del Tempo Muscale. Capitolo Settimo.*

Il Tempo, cioè segno del Tempo, serue per dar indizio del valore delle figure, & dimostra sotto che battuta vadino usurate. Si diuide in perfetto, & imperfetto: Il circolo  è segno del Tempo perfetto, & è atto à dar perfezione, & al- razione alle figure. Sotto di lui si costituisce il valore d'vna semibreue per battuta, come eziandio in questo,  segno del tempo imperfetto, il quale (secondo alcuni) non  può perfezionare, ne alterare, mentre non sia accompagnato d'vn punto  chiamato prolazione, che (come dice il Lusitano) aggiunge il valore d'vna minima alla semibreue, come anche in questo altro.  Il circolo  lo, & semicircolo semplici vengono alle volte tra-



trasfati,  per diminuire le figure la metà del loro primo valore, come per esempio, doue andaua vna semibreue alla battuta,  per tal trauerso n'anderanno due; e quando il semicircolo è riuoltato,  come fece Morales nella Messa *Aue Maria*, & il Palestino  na nella Messa *l'Homè Armè*, le figure tanno diminuite la metà del valore, che hauerebbero, se segno fosse posto alla dritta, e ciò praticai anch'io nella mia vera terza al numero 27, e 28.

Oltre di ciò usano i Pratici d'accompagnare li sudetti segni con alcuni numeri, per variare il valore delle figure, & i più usati sono li sotto posti.

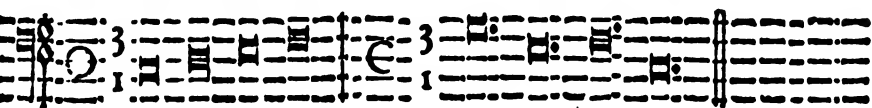
*Segni del Tempo, e Proporzioni usate da i moderni.*





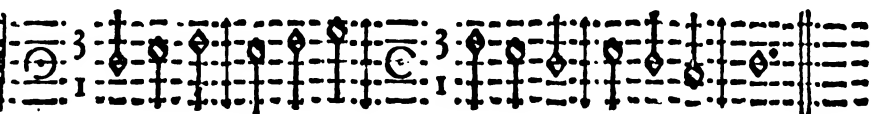
Il primo segno, per essere il più a doperato, viene chiamato tempo ordinario, o alla semibreue, perche vi vâ il valore d'vna semibreue per battuta. Il secondo, perche vi vâ il valore d'vna breue per battuta, viene similmente chiamato tempo alla breue sotto del quale si cantano tutte le figure per metà del loro primo valore, da i moderni viene però usato come il primo, battendo solo alquanto più presto, per renderlo più facile alli Cantori praticarlo. De gli altri poi che seguono, per maggiore breuità si dà questa regola generale, che il numero sotto posto denota quante figure andauano, o s'intende, che andassero alla battuta, & il sopra posto, quante ne vadino per l'auenire, come nel decimo Capitolo si dimostrerà; si deue però notare, che sotto questi segni  $\frac{3}{4}$   $\frac{3}{8}$  non può collocarsi il valore di tre semibreui per bat.  $\frac{3}{1}$   $\frac{3}{1}$  tura (il che da alcuni non viene osservato) perche la breue è la principal figura del tempo, la semibreue della prolazione, come afferma Gio. Spataro nel suo Trattato di Musica Capitolo 33, e perciò quando si vuole costituire il valore di tre semibreui per battuta sotto questa proporzione  $\frac{3}{1}$ , si deue accompagnarla con il segno del tempo senza prolazione


lazione,  con il circolo per la perfezione, e con il semicirco-  lo per l'imperfezione, in questo modo.

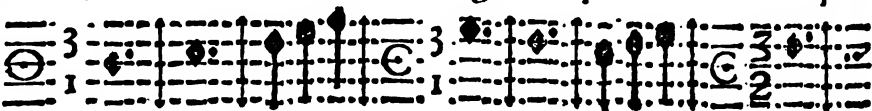
*Semib.* 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3.



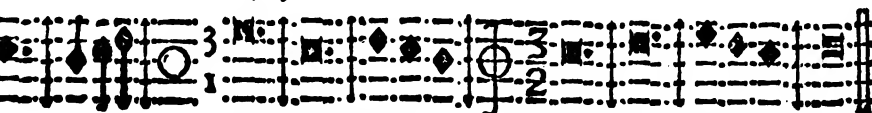
Sotto i segni poi con la prolazione  deuesi costituire il valore di tre minime per battuto  ta, come qui si vede; il che benissimo dichiara la pro- porzione; poi-



che sotto la prolazione senza numeri, si può anche cantare vna minima sola per battuta, come s'elpliarà à suo luogo; mà volendo, che la proporzione sotto la prolazione sia soggetta al tempo, e non alla prolazione, si deue segnare in questo modo,  come fece il Palestina nell'accennata Messa, e volendo, che il semibreue non sia sotto posta alla perfezione sotto la prolazione, come anche la breue sotto à qualsiuoglia proporzione perfetta, si deuono oscurare tutte le figure in questa maniera, e quã-






*Prolazione imperfetta.*

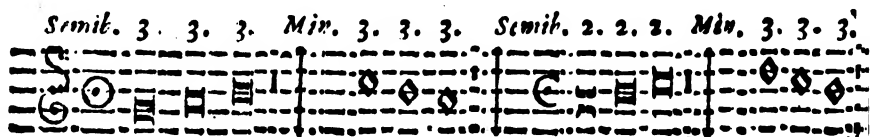


*Tripla imperfetta.*

*Sesquialtera mag. imperfetta.*

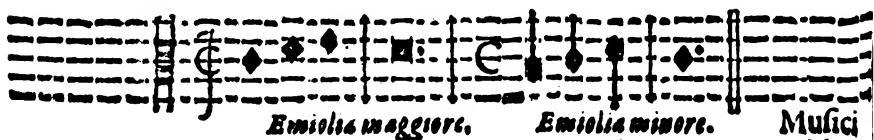
do la proporzione di qualsiuoglia sorte si vuol distruggere (o il modo mostrato di sopra nel terzo Capitolo) si segna il tempo doppio di lei, come nell'vno, e l'altro modo fù praticato Palestina nella Messa *Virtute Magna*, e da me nella terza, e prima Opera.

Trà l'vno, e l'altro segno con la prolazione  vi è questa differenza, che il primo fa perfetta la breue in  virtù tempo perfetto, cioè la fa essere del valore di tre  semibre e fa eziandio perfetta la semibreue in virtù della prolazione, cioè la fa essere del valore di tre minime, mentre però non siano imperfette da altri accidēti, come al suo luogo vederemo: nel secondo segno poi, per essere imperfetto, la breue non è in considerazione, mà solo la semibreue in virtù della prolazione, come si può comprendere dall' esempio qui sotto posto, e dalla detta Messa di Palestina.



In oltre vſano alle volte i Prattici moderni nelle loro Cantilene dodici Crome per battuta, collocandone tre contro vna semiminima sotto il tempo (alla semibreue, dandone indizio con vna 3. sopra, o sotto à tre, à tre le sudette crome, come nell' vndo primo Capitolo si vederà.

Si trouano eziandio alcuni Canti in questa maniera, che dal



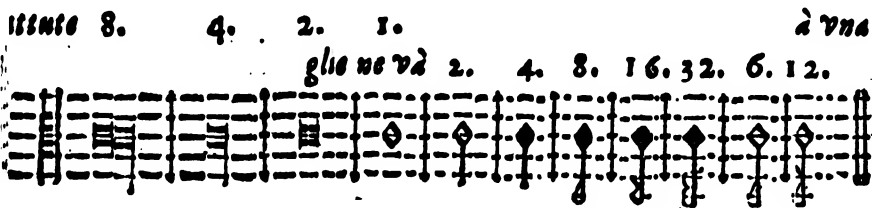
# 14 M U S I C O P R A T T I C O

I Musici sono chiamati Emiolia, e vengono usati sotto la battuta eguale.

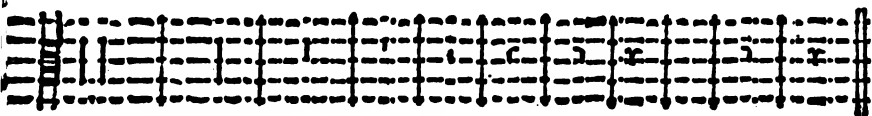
Per ultimo si deve auvertire, che l'introdurre le proporzioni i Canti, senza segno del tempo è ( come dice Valerio Bonafede nelle sue Regole di Musica ) come mettere i Soldati in Campo senza Capitano.

## *Delle Figure Musicali, e loro Valore. Capitolo Ottavo.*

E Figure musicali ( dette ancora note ) sono noue, cioè Massima, Lunga, Breue, Semibreue, Minima, Semiminima, Croma, Semicroma, e Biscroma da altri chiamata Quar-croma, ò Fulca: ciascheduna di loro hà il suo valore, e la sua ufa, eccettuata la Biscroma in quanto alla pausa, per essere ve-cissima.



*Mass. Lung. Bre. Sem. Min. Sem. Cro. Sem. Bis. Cro. Sem.*

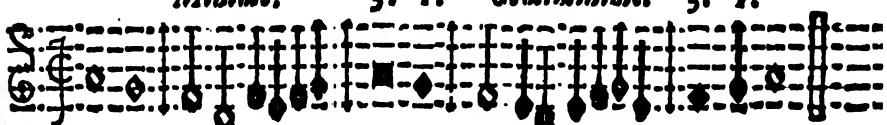


*Pause, dette ancora figure mate.*

Vfano i Musici d' oscurare la Breue, e Semibreue. La Breue oscurata sotto i legni del tempo imperfetto, resta diminuta la quarta

quarta parte del suo ordinario valore, e la Semibreue oscurata per suo accompagnamento, la metà; ma quando viene oscurata in principio di battuta, resta diminuta anch' ella la quarta parte

*Minime. 3. 1. Semiminime. 3. 1.*

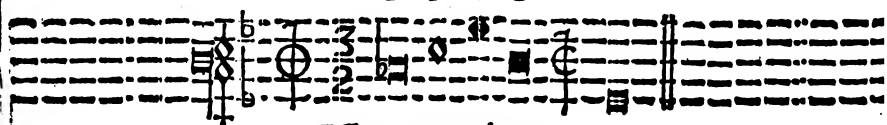


Si trouano eziandio nelle Cantilene antiche alcune figure meze oscurate, le quali perdono l'ottaua parte dell' ordinario valore.

L' oscurità sotto i segni di perfezione leua la perfezione à quelle figure, che sarebbero perfette sotto tali segni, e vieta l'alterazione, come da questo esempio, tolto dalla Messa *Quemadmodum* di Costanzo Porta, si può comprendere.

*L' oscurità causa l' imperfezione. e vieta l' alterazione.*

*2 1 1 2*



*Est per Prophetas.*

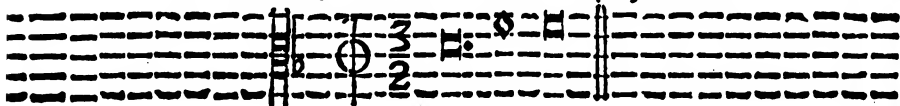
La Minima oscurata sotto i segni di perfezione non perde del suo valore; mà solo s' oscura per compagnia della Semibreue.

Vogliono alcuni, che tale oscurità serua per mostrare le figure sincopate, il che è falso, non trouandosi nelle Composizioni di buoni Autori introdotta l' oscurità, se non per le cause sudette, come si può vedere nell' Opere di Morales, Costanzo Porta, Palestrina, ed altri simili.

*Del Punto nella Musica, e suoi effetti. Capitolo Nono.*

**L** Punto nelle composizioni fa diuersi effetti, cioè perfeziona, augmenta, diuide, & altera le figure, come dalli sotto posti esempi tolti dalla sudetta Messa di Costanzo Porta, e dalla Messa *Gaude Barbara* di Morales, si può vedere, come eziandio nel detto Canone posto nell' Opera terza al numero 25. Allora il punto perfeziona, quando si troua appresso quella figura, che può essere imperfetta nel segno di perfezione: augmenta, quan-

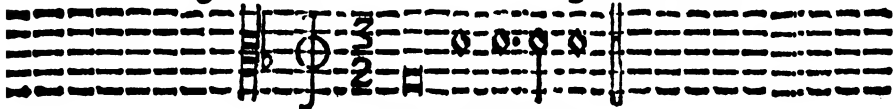
*Di Costanzo Porta. Punto di perfezione.*



*Qui ex parte.*

lo è posto appresso quella figura, che non può essere perfetta, tanto nel segno di perfezione, quanto d'imperfezione, e la fa crescere la metà del suo primo valore: diuide, quando è colloca-

*Di Costanzo Porta. Punto d'augmentazione.*

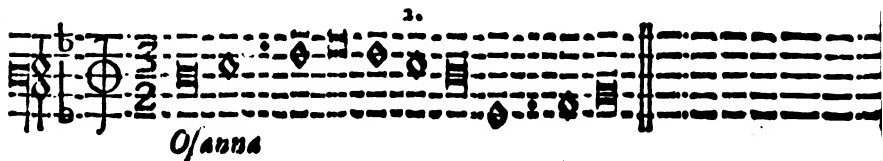


*Et in spiritum*

to frà due figure simili minori racchiuse frà due maggiori sue vicine nel segno di perfezione, & oltre il diuidere, fa diuenire imperfetta

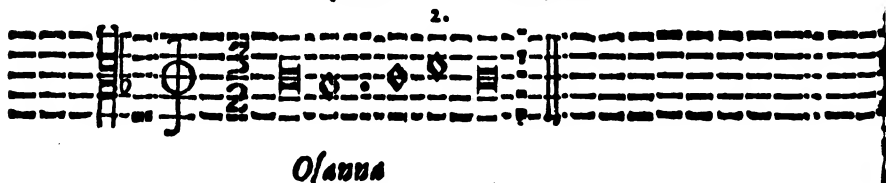
perfetta l'vna, e l'altra figura maggiore: altera, quando si u

*Di Morales. Punto di diuisione.*



ua auanti à due figure simili sotto il detto segno di perfezione, quali siano innanzi à vna maggiore, e fa raddoppiar il valore alla seconda figura, che dopo lui segue.

*Di Morales punto d'alterazione.*



Le figure sottoposte alla perfezione sono quattro, Mafima Lunga, Breue, e Semibreue: la Mafima sotto il modo maggior perfetto: la Lunga sotto il modo minor perfetto: la Breue sotto il tempo perfetto, e la Semibreue sotto la prolazione.

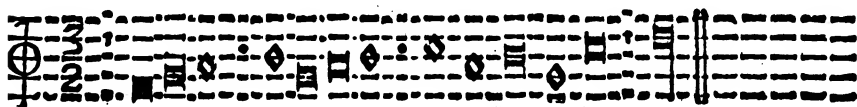
Le figure sottoposte all'augmentazione sono tutte quelle, che nella Musica s'adoprano, purché siano collocate sotto i segni d'imperfessione.

Le figure sottoposte alla diuisione, & alterazione sono quattro, Lunga, Breue, Semibreue, e Minima. La Lunga sotto il modo maggior perfetto; la Breue sotto il modo minor perfetto; la Semibreue sotto il tempo perfetto, e la Minima sotto la prolazione.



Le figure soggette all'imperfezione si fanno imperfette dal co-  
e, dal punto, da figure minor di loro, e da pause similmen-  
minor di loro, che dopo d'esse immediatamente seguono,  
ne quì l'esempio chiaramente dimostra.

vibreus. 2. 2. 2. 2. 2. 2.



*Tutte le Breui imperfette.*

Non si tratta diffusamente del modo, perche non è praticato,  
bene fù da me vsato nel Canone à due milla, e cinque cento  
anta due Voci diuise in sei cento quaranta otto Chori, come si  
è nell' Opera terza, lo feci solo per capriccio: sapendo benis-  
simo non potersi praticare il detto Canone, per mancanza di  
fieri, onde lo ridussi al numero 22. in figure minori à otto vo-  
ce come si può vedere.

*Delle Pause. Capitolo Decimo.*

E pause seruono nella Musica per ornarla di varie fughe,  
soggetti, & imitazioni, e (come dice Orazio Scaletta nel-  
la Scala di Musica) per dar riposo à i Cantori. Hanno au-  
ta di dar perfezione, & imperfezione alle figure, & esse non  
sottoposte ad alcun accidente. Sotto il semicircolo sem-  
e trauerfato vagliono tanto quanto le tue figure.



La pausa  $\overline{\text{P}}_3$  di breue sotto la  $\overline{\text{P}}_3$  sesquialtera maggiore, et  
to perfetta,  $\overline{\text{P}}_2$  quanto imperfetta  $\overline{\text{P}}_2$ , e sotto la tripla, si per-

fetta,  $\overline{\text{P}}_3$  come imperfetta  $\overline{\text{P}}_3$  vale vna battuta: auuertendop-  
rò,  $\overline{\text{P}}_1$  che due pause di  $\overline{\text{P}}_1$  Semibreue non possono dimo-  
strare il valore d'vna bat- tuta, perche glie ne v'è trè, secon-  
do che habbiamo altroue dimostrato.

La pausa di Semibreue sotto à qualsiuoglia altro segno di pro-  
porzione sempre vale vna battuta, eccetuato sotto la prolatione  
quando per auuentura vi si douesse collocare vna Minima sola per  
battuta, che in tal caso la sudetta pausa ne valeria trè: quella  
Minima vna, &c. come chiaramente si può vedere nella Met-  
l' *Homè Armè* del Palestina. La pausa di Minima sotto à qua-  
lsiuoglia segno del tempo, e proporzione di battuta eguale, li-  
condo l' vso moderno, sempre vale meza battuta: sotto alle pro-  
porzioni di trè Semibreui per battuta, vale la sesta parte di detta  
battuta: sotto la proporzione di trè Minime, e noue Semiminime  
per battuta, vale la terza parte di detta battuta.

La pausa di Semiminima chiamata sospiro, sotto il segno del  
tempo alla Semibreue, e sotto alla proporzione di dodici Croma  
per battuta vale la quarta parte di detta battuta: sotto la propo-  
zione di trè Minime per battuta, vale la sesta parte di detta bat-  
tuta: sotto la proporzione di trè Semiminime, e noue Croma  
per battuta vale la terza parte di detta battuta.

La pausa di Croma detta mezo sospiro, sotto la proporzione  
di dodici Semicrome per battuta vale la quarta parte di detta bat-  
tuta: sotto la proporzione di noue Semicrome, e di trè Croma  
per battuta vale la terza parte di detta battuta, e sotto à qual-  
siauoglia altro segno, e proporzione: vale tanto quanto la sua figu-

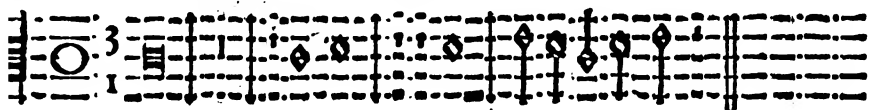
# 10 MVSICO PRATTICO

La pausa di Semicroma sotto à qualsiuoglia indizio del po vale tanto quanto la sua figura.

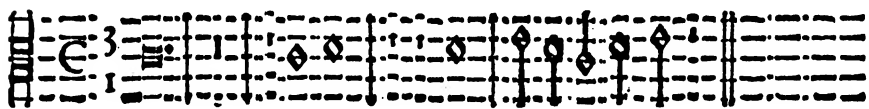
*Esempio di tutte le proporzioni mostrate di sopra nel settimo Capi-  
e delle figure, e pause, che sotto à ciascheduna di loro si deue con-  
urre.*

*tute una. vna. una. una. una.*

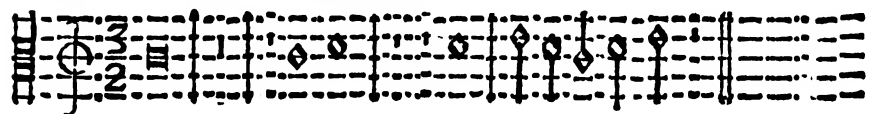
*Tripla perfetta, nella quale vanno tre Semibreui per battuta,  
due in battere, & vna in leuare.*



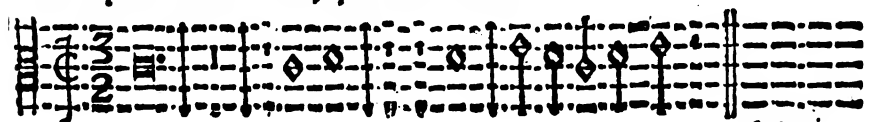
*Tripla imperfetta, nella quale vanno tre Semibreui per battuta,  
due in battere, & vna in leuare.*



*Sesquialtera maggiore perfetta, nella quale vanno tre Semibre-  
ui per battuta nel modo sopradetto.*



*Sesquialtera maggiore imperfetta, nella quale vanno tre Semi-  
breui per battuta nel sopradetto modo.*



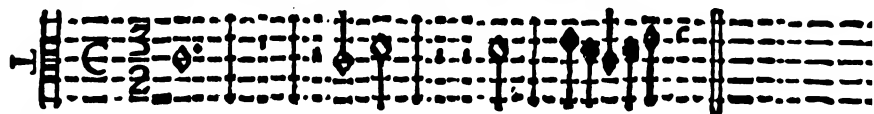
*Sesqui-*

# PARTE PRIMA

21

Battute una. una. una. una. una.

Sesquialtera minore imperfetta, nella quale vanno tre Minimi per battuta, due in battere, & una in leuare.



T

R

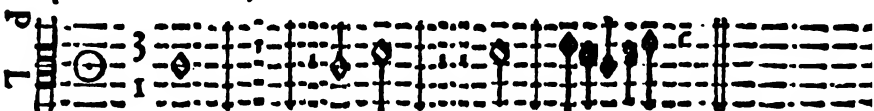
I

P

L

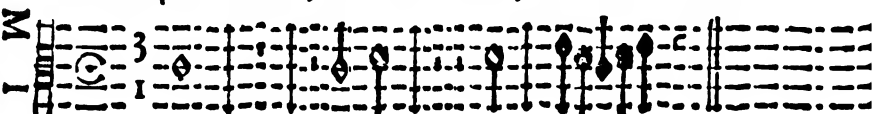
A

Prolazione maggiore perfetta, nella quale vanno tre Minimi per battuta nel sudetto modo.



A

Prolazione minore perfetta, nella quale vanno similmente in Minime per battuta, due in battere, & una in leuare.



M

I

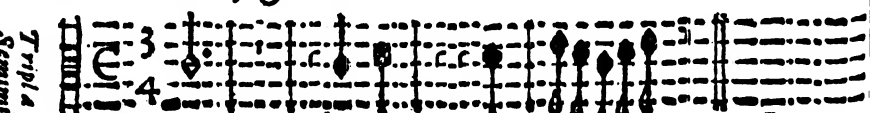
N

O

R

E.

Sub sesquiterza, nella quale vanno tre Semiminime per battuta, due in battere, & una in leuare.

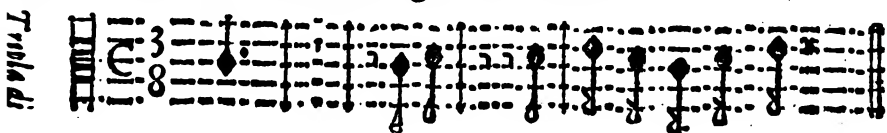


Tripla di  
Semiminime.

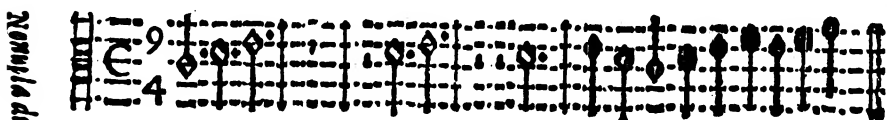
Sub-

Battute una. una. una. una una.

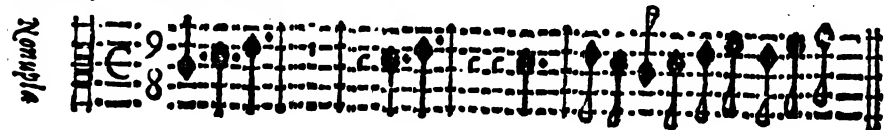
*Sub dupla sub superbiparziense terza, nella quale vanno tre Crome per battuta, due in battere, & una in lenare.*



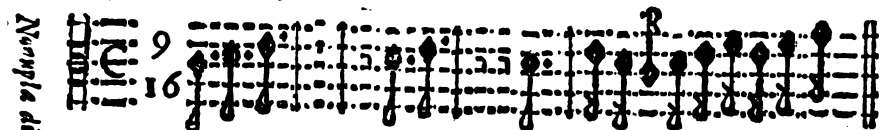
*Dupla sesquiquarta, nella quale vanno nove Semiminime per battuta, sei in battere, e tre in lenare.*



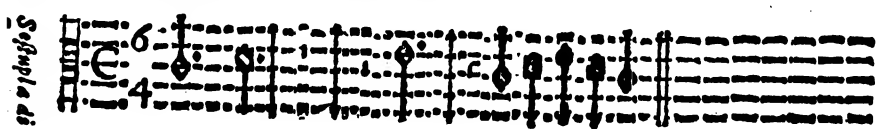
*Sesquiottaua, nella quale vanno nove Crome per battuta, sei in battere, e tre in lenare.*



*Sub supersestiparziense nona, nella quale vanno nove Semicrome per battuta, sei in battere, e tre in lenare.*



*Superbiparziense quarta, nella quale vanno sei Semiminime per battuta, tre in battere, e tre in lenare.*

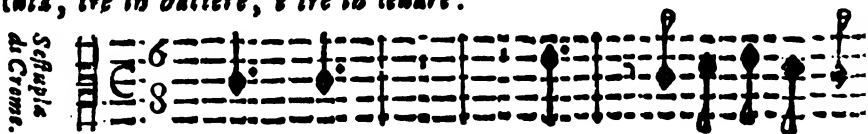


# PARTE PRIMA

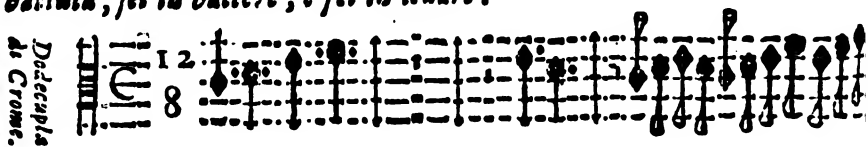
23

Battute una. una. una. una.

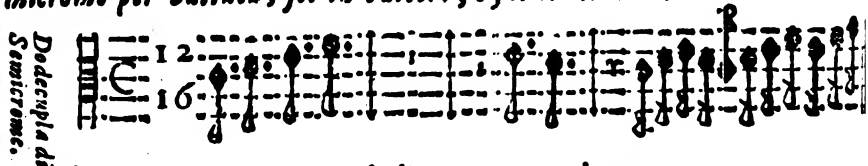
*Subsuperbiparziante sesta, nella quale vanno sei Crome, per battuta, tre in battere, e tre in lenare.*



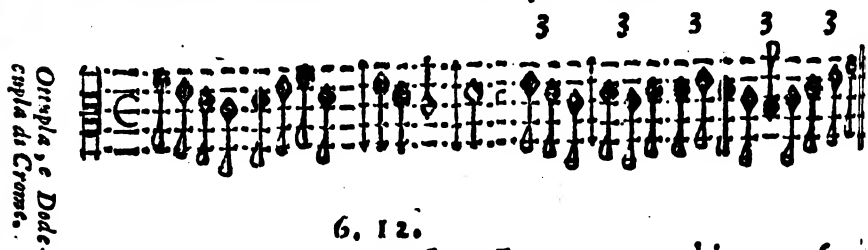
*Superquadrupartiente ottava, nella quale vanno dodici Crome per battuta, sei in battere, e sei in lenare.*



*Subsuperquadrupartiente duodecima, nella quale vanno dodici Crome per battuta, sei in battere, e sei in lenare.*



*Altro modo di collocare dodici Crome per battuta.*



6. 12.

Queste proporzioni 4. 8. si possono ancora chiamare *sesquialtera*, perche da loro si può hauere la forma della quinta, e queste

6. 12.

altre 8. 16. si possono eziandio chiamare *sesquiterza*, perche da esse si può hauere l'origine della quarta.

I Musici

I Musici usano di chiamare ordinariamente le sudette proporzioni nel modo descrittogli in margine, pigliando la denominazione dal numero sopra posto.

Si deve auuertire, che tutte le proporzioni di battuta eguale, si devono costituire sotto l'istessa battuta eguale, e tutte le proporzioni di battuta ineguale si devono anch'esse costituire sotto la medesima battuta ineguale, non variandosi altro, che alle volte moto in questa maniera, cioè facendolo hora ordinario, hora adagio, & hora presto, secondo il voler del Compositore; per che si possono far Composizioni, nelle quali le parti siano segnate diuersamente, purché i segni possano essere gouernar facilmente da vna istessa battuta, come in diuerse Opere del Frescobaldi, e di molti altri dotti Compositori si può vedere, & eziandio nella sesta mia Opera, e questa regola non riesce punto difficile à chi bene hà cognizione di tutte le sopra poste proporzioni, e della battuta, della quale più auanti se ne ragionerà.

Le pause di Massima, e lunga sotto le proporzioni di tre Semibreui per battuta vagliono la metà del suo ordinario valore, e sotto à qualsiuoglia altra proporzione, come anche quella di Breue, vagliono il sudetto ordinario suo valore.

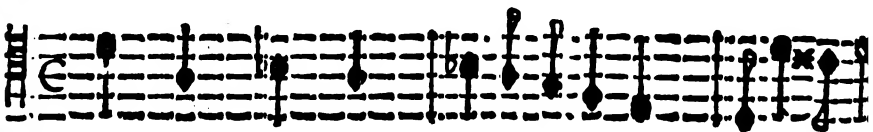
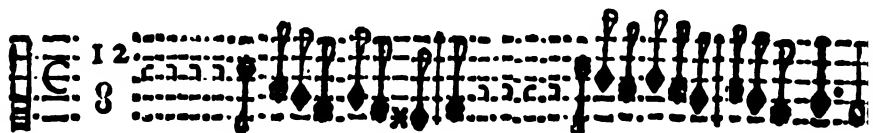
Alcuni tengono opinione, che si debba dimostrare con più segni vna parte di battuta sotto à diuerse delle proporzioni di sopra poste; nel che quanto s'ingannano si può conoscere da ciò che segue.

Dico adunque (secondo la scuola de buoni Pratici) che vna battuta si dimostra con vn segno solo, meza con vn segno solo, vn quarto con vn segno solo, mezzo quarto con vn segno solo, &c. & in modo alcuno non si può con ragione dimostrare vna sola delle dette parti con più segni, come hanno fatto al-

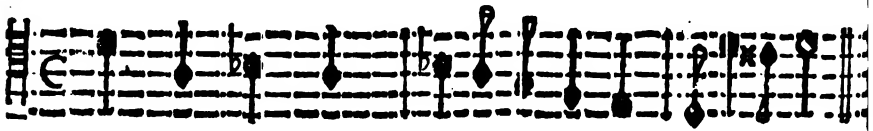
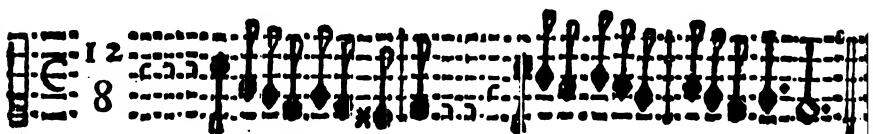
# PARTE PRIMA

21

cuni, poiche quanto faranno i segni, tanto faranno le parti, e gli, ò ineguali, secondo i detti segni, & in oltre non si può facilmente spartite all' improvviso, come qui si può comprend



mà se si segnerà in quest' altra maniera starà meglio, è sarà più praticabile.



E'ben però vero, che si come due pause di Semibreue sotto la Tripla, e lesquialtera maggiore, e due pause di Minima sotto la lesquialtera minore, e sotto la Prolazione, non possono dimostrare vna battuta, perche gliene v' à tre, così anche due pause di Croma sotto la sudetta proporzione di dodici Crome per battuta non possono dimostrare vn quarto di detta battuta, perche gliene v' à similmente tre, e questa ragione s'intende ancora in alcune altre delle sopradette proporzioni, proporzionatamente applicate secondo la qualità della battuta, come nella sesta mia Opera

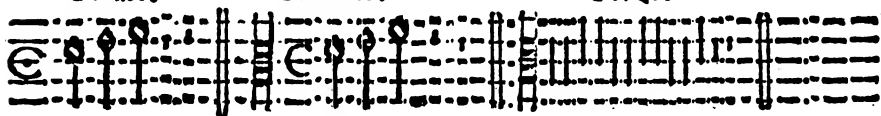


ò chiaramente vedere. Auuerta il Compositore di non far le uise sincopate, come qui sotto nel primo modo si vede, poi-  
e appottarebbero difficoltà nel praticarle; mà in tal caso si de-  
no segnare, come nel secondo si dimostra: il che s'intende  
iamdio dell' altre, e douendo segnare più, e più seguite, le se-  
arà, come nel terzo appare sino à quel numero, che gli occorrerà.

Primo.

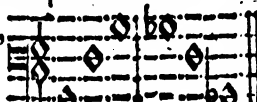
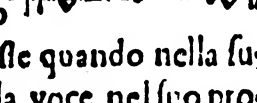
Secondo.

Terzo.



el B molle *b*, B quadro *h*, Diesis Cromatico, & Diesis Enar-  
monico, & d' altre cose appartenenti alla Composizione.

### Capitolo Vndecimo.

**D**ice Nicola Vicentino nella sua Pratica Musicale libro pri-  
mo Capitolo Terzo, che il B molle *b* fù posto in vso da  
uido Areino per formare la quarta, e quinta perfetta da F fa  
à B mi acuto, e graue, come qui si vede,   
collocò il detto B. molle nella corda B per   
mostrare, che vi si douesse dir fa abbassando  
voce vn semituono, & acciò che si conoscesse quando nella su-  
etta corda B vi si doueva dir mi, e ritornar la voce nel suo pro-  
rio luogo naturale dopo il detto B molle, vi collocò quest' altro  
egno *h* chiamandolo B quadro.

Altri poi hanno ritrouato questo segno *x* per diuidere il tuo-  
o alzando la voce vn semituono nella corda, oue si ritroua col-  
cato, e quest' altro *x* è stato posto in vso per diuidere il se-  
mituono alzando la voce due Commi nelle corde doue si ritroua  
osto: il primo segno *x* vien chiamato Diesis Cromatico, perche  
serue

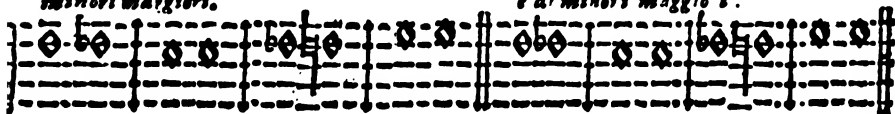
serue alla dimostrazione del Genere similmentē Cromatico il secondo x vien chiamato Diesis Enarmonico, perche serue rimente alla dimostrazione del Genere Enarmonico, come vltimo Capitolo di questa prima parte vedremo.

Il proprio luogo del B molle sono le corde doue naturalmente entra il mi per mutare il mi in fa, cioè nelle corde B mi la mi, & A la mi re: il proprio luogo del B quadro sono l'istē corde B mi, E la mi, & A la mi re per mutare il fa in mi, all'quando vi è prima il B molle: il proprio luogo del Diesis Cromatico sono le corde, doue naturalmente entra il fa per mutare il fa naturale in mi, cioè nelle corde C fa vt, & F fa vt: il proprio luogo del Diesis Enarmonico sono le corde B mi, & E la mi per diuidere il semituono: il B molle opera al contrario del B quadro, e del Diesis Cromatico, come qui sotto si vederà: tra il B quadro, & il detto Diesis vi è questa differenza, che il B quadro non hà luogo nelle corde C fa vt, & F fa vt, & il predetto Diesis nelle corde B mi, & E la mi, se prima non vi è il B molle, che se bene è luogo più proprio del B quadro, tutta uolta però è stato posto in vso di leuarui anche il detto B molle coll'accennato Diesis, e quest' vso non apporta alcuna difficoltà al Cantore, poiche tanto alza la voce vn semituono essendoui il B quadro, quanto essendoui il detto Diesis.

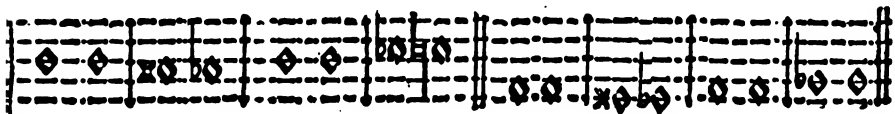
Il B molle, B quadro, e Diesis Cromatico seruono nella Musica per accidente, cambiando alcuna consonanza di maggiore in minore, o di minore in maggiore nel modo seguente, e per trasportare alle volte le Cantilene fuori delle sue corde per comodità de' Cantori, come nella seconda parte vederemo.

*Terze cambiate da maggiori minori, e di  
minori maggiori.*

*Sezze cambiate di maggiori minori,  
e di minori maggiori.*

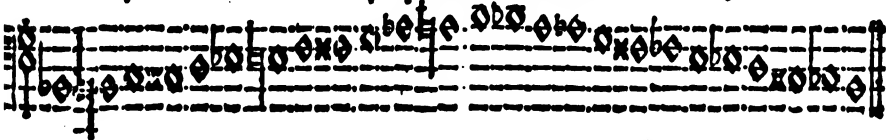


3 3 3 3 3 3 3 3 6 6 6 6 6 6 6 6  
MA. MI. MI. MA. MI. MA. MA. MI. MA. MI. MI. MA. MI. MA. MI.



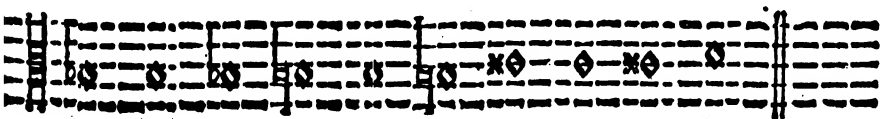
Il B quadro, & il Diesis devono procedere dal grave all'acuto, e il B molle dall'acuto al grave; mà quando il Canto farà per B molle, ò per Diesis, si può ascendere, e descender, che tutto è buono.

*Proprio procedere del B quadro, b molle, e x Diesis.*

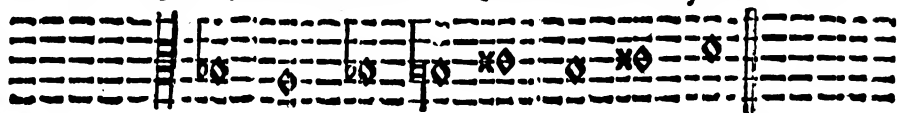


Quando si pongono più figure seguenti in vna istessa corda, e a prima è segnata con vno de i sudetti segni, s'intendono segnate ancora l'altre, che però è superfluo (secondo il Piccini) il segnarle in questo modo;

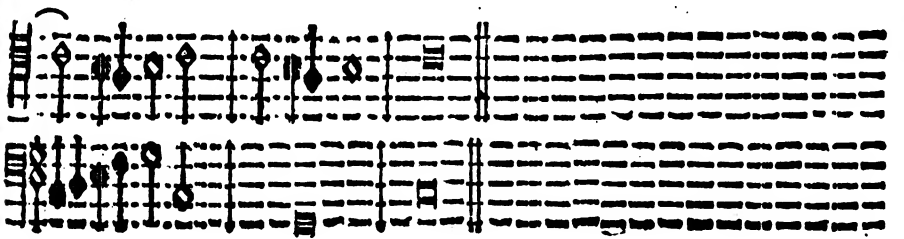
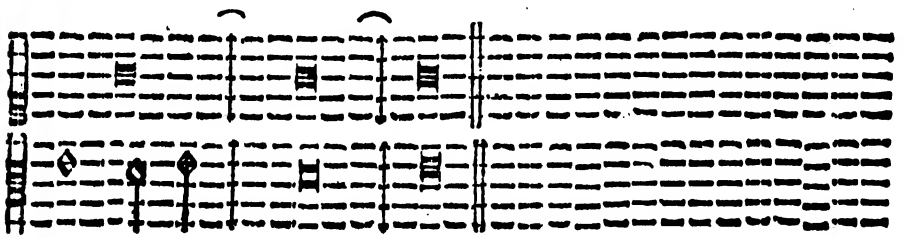
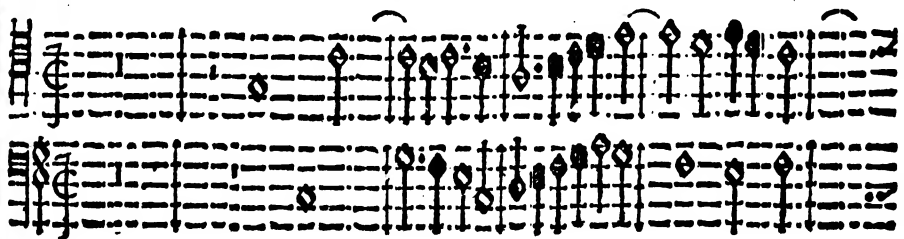
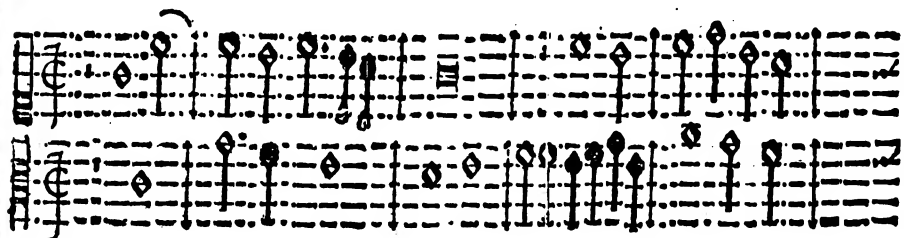
*Il secondo b, molle, e b quadro B, e Diesis x sono superflui.*









**mà se le figure procederanno in questa maniera, starà bene.**



Si deue notare, che si può eziandio fare Cōposizioni perfette, senza l'interuento d'alcuno dei sopradetti legni, come quì si dimostra.



Dal che si può comprendere, che il B quadro non è altrimenti segno naturale, come alcuni asseriscono; mà è accidentale, e che per altro non è stato posto in vso, se non per distruggere, ò scuare il B molle, e se questo non si fosse vltato, quello non si faria ritrouato: che se bene il B quadro corre frà le Cantilene naturali non è però il sopra descritto, il quale non per altro vien detto B quadro, se non perche è di forma quadra, e viene ancora chiamato B duro, perche rende la Composizione dura, & aspra all'vdito, à differenza del B molle, il quale vien detto B tondo, perche è di forma tonda, e molle, perche rende la Cantilena molle, mesta, e languida; mà quello, che corre frà le Composizioni naturali non è altro, che vn modo di dire ritrouato da Musici per costituire vn nome proprio à ciascheduna delle trè posizioni d' vt re mi fa sol la, sotto le trè Chiaui dimostrate di sopra nel Sesto Capitolo, come più auanti nella diuisione della Mano musicale vederemo. Circa il detto B quadro vi sono alcune altre opinioni moderne, le quali tralascio, perche poco, ò nulla sono di giouamento al Compositore, il quale deue imitare i buoni, e non i cattiuu, poiche se farà qualsiuoglia cosa non praticata dalla buona scuola de Prattici, e che da qualche intelligente gli ne sia richiesta la ragione, poco gli giouerà il non sapere altro, che l' addurre per autorità quelli i quali fabricano le loro Composizioni alla Cieca. Vi sono alcuni altri segni chiamati Ripresa .5. Ritornello  Corona , Mostra , Pause finali , e simili, li quali,  per essere di poca considerazione,  e che dal Maestro possono darsi ad intendere allo Scolaro in poche parole, tralascio spiegarli, e me ne passo ad altre cose maggiori.

*Come siano State ritronate tutte quelle cose, che concorrono alla Composizione de i Cani. Capitolo Duodecimo.*

**G**Li antichi (al parere di Gracioso Vberri nel suo Contratto Musico parte prima) vsaua i punti in vece delle lettere ch'al Presente s'adoprano, quali furono poste in vso con le sillabe da Guido Aretino, Monaco della Religione di S. Benedetto, l'Anno del nostro Redentore 1024, come dice il Vicentino nella sua Pratica Musicale libro primo Capitolo terzo, le lettere sono queste G. A. B. C. D. E. F. la prima delle quali chiamò *Gammma* alla greca, volendo conseruare la memoria de i primi inventori della Musica, che furono i Greci, e l'altre, secondo l'vso de i Latini: le sillabe sono *ut, re, mi, fa, sol, la*, quali cauò dal principio de versi, che si leggono nell' Inno vespertino di S. Gio. Battista, come qui si può comprendere.

1. Vt. *VT queant laxis*  
2. RE. *RE sonare fibris*  
3. MI. *MIra gestorum*

4. FA. *FAmuli tuorum*  
5. SOL. *Solue polluci*  
6. LA. *LABij reatum, &c.*

Le lettere, e sillabe replicò più volte, accioche tanto il graue, quanto l' acuto, e sopracuto si potessero modulare: inoltre à dette lettere, e sillabe aggiunte alcune figure quadre chiamate note, di cui al presense si seruono gli Ecclesiastici, le quali furono mutate nalla forma, che nel sesto, & ottauo Capitolo habbiamo veduto da Giouanni de Muri Francese l' Anno 1353, il quale trouò ancora i segni del tempo



come afferma il Vicentino

nel quarto Capitolo della sua Pratica Musicale. Chi poi v'aggiungesse il punto, chi ritrovasse le pause, e le diuersi sorti di tempi, con molt' altre cose, è del tutto incerto, per la moltitudine de Teorici, e Prattici, che di Musica hanno scritto, e composto. Mà per ritornare à quanto diceuamo, dopo, che l' Aretino hebbe ritrovate le sudette cose, le dispole per ordine sopra la Mano sinistra, accioche ogni Scolaro di Musica potesse con maggior facilità apprenderele, senza consumarui le diecine d' Anni, come al suo tempo costumauano nell' imparare solamente il Canto fermo, se crediamo alla diffesa della Musica moderna d'incerto.

Nella detta Mano vi sono tre ordini, Graue, Acuto, e Sopracuto, e tre proprietà, ò natura di cantare, per B quadro, per B molle, e per natura: le prime lettere dimostrano l' ordine graue: le duplicata l' ordine acuto, e le triplicate l' ordine sopracuto.

La Chiaue di F fa vt dimostra la natura di B molle: la Chiaue di C sol fa vt la natura naturale, e la Chiaue di G sol re vt la natura di B quadro, come qui più à pieno si può comprendere.

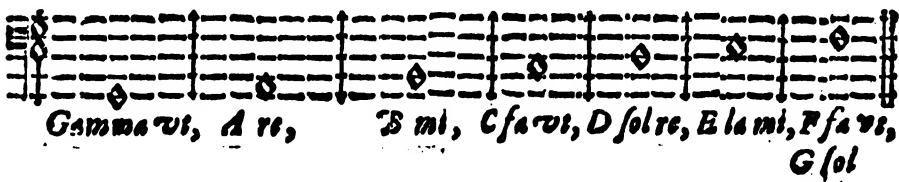
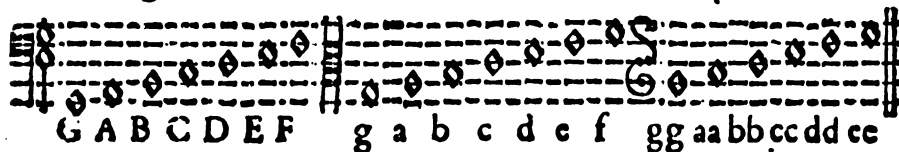
*Diuisione, e dichiarazione di ciò, che nella detta Mano si contiene.*

*Ordine graue,*

*Acuto,*

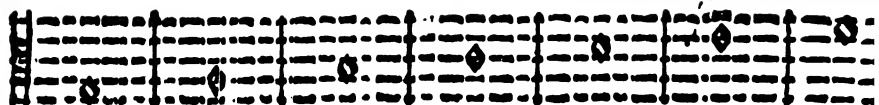
*e*

*Sopracuto.*

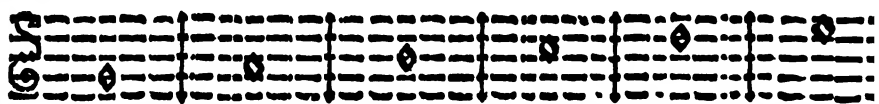


# P A R T E P R I M A

33



*G sol re ut, A la mi re, B fa B mi, C sol fa re, D la sol re, E la mi, F fa*



*G sol re ut, A la mi re, B fa B mi, C sol fa re, D la sol re, E la mi*

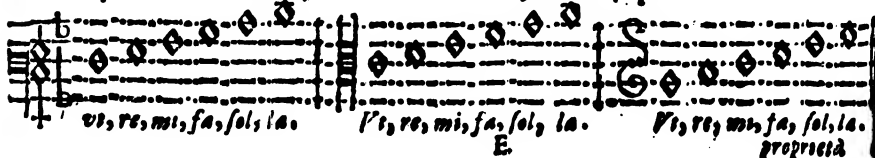
Nota, che quelle lettere, che sono accompagnate d' vna sillaba, non partecipano, se non d' vna proprietà, ò natura. Cantor: quelle, che sono accompagnate di due, partecipano similmente di due proprietà; e quelle, che sono accompagnate di tre sillabe, parimente partecipano di tutte tre le proprietà, ò nature sudette.

*Dichiarazione delle predette lettere, e sillabe.*

G sol	per N.	A la	per N.	B fa	per b.	C sol	per b.
re	per b.	mi	per b.	B mi	per B	fa	per B
ut	per B	re	per B			ut	per N.

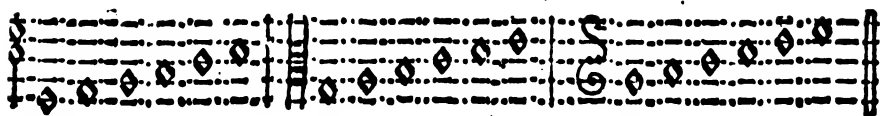
D la	per b.	E la	per B	F fa	per N.
sol	per B	mi	per N.	ut	per b.
re	per N.				

*Proprietà di b molle, di Natura, e di B quadro.*





proprietà di  $\square$  quadro Grave, Acuto, e Sopracuto.

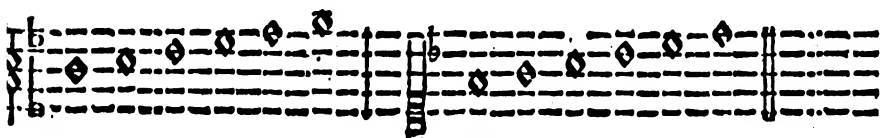


vt

vt

vt

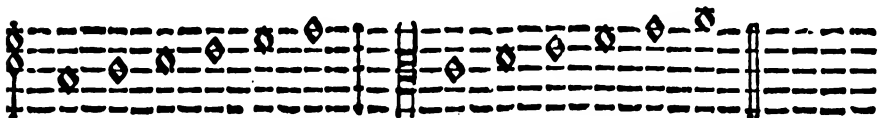
Proprietà di  $b$  molle,  $G$  acuto, e  $\text{C}$  Acuto.



vt

vt

Proprietà di natura Grave, e Acuta.



vt

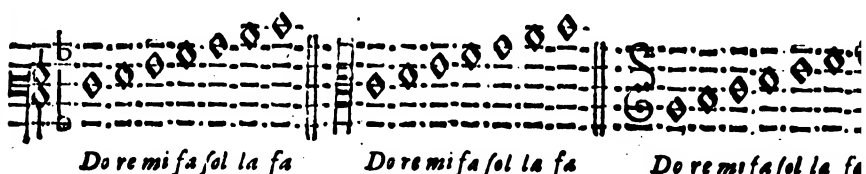
vt

Deve il diligente Scolaro, se desidera far qualche profitto, imparare bene à memoria le sopra accennate lettere, e sillabe, e facile leggere nell' ascendere, cioè  $G$  sol re  $ut$ ,  $A$  la mi re,  $B$  fa  $\square$ ,  $C$  sol fa  $ut$ ,  $D$  la sol re,  $E$  la mi,  $F$  fa  $ut$ , e nel discendere cioè  $la$  mi,  $D$  la sol re,  $C$  sol fa  $ut$ ,  $B$  fa  $\square$  mi,  $A$  la mi re, e  $G$  sol re: in oltre imparate le mutazioni per  $B$  quadro, e per  $b$  molle: elle per  $B$  quadro si fanno in  $A$  la mi re, in  $D$  la sol re, e in  $E$  mi: in  $E$  la mi per discendere, in  $D$  la sol re, per ascendere, e in  $A$  la mi, per ascendere, e discendere. Quelle per  $b$  molle si fanno in  $la$  sol re, in  $G$  sol re  $ut$ , e in  $A$  la mi re: in  $A$  la mi re, per discendere

scendere in *O sol re ut*, per ascendere, & in *D la sol re*, per ascendere, e descendere: per ascendere si dice *re* nel luogo della mutazione, e per descendere si dice *la*, tanto per B quadro, quanto per b molle. S' auverta, che in vece della sillaba *Ut* i moti si seruono di questa *Do*, per essere più risuonante.

La mutazione per ascendere, si fa, quando sopra del *la* v'è d'vna figura, e per descendere, si fa quando sotto del *Do* ve vna, o più d'vna.

*Esempio ascendente, senza mutazione.*



*Do re mi fa sol la fa*

*Do re mi fa sol la fa*

*Do re mi fa sol la fa*

*Esempio ascendente, con mutazione.*

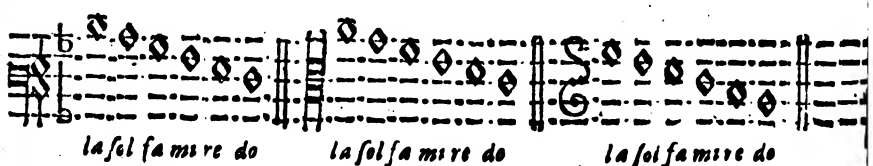


*Do re mi fa sol re mi fa*

*Do re mi fa sol re mi fa*

*Do re mi fa re mi fa*

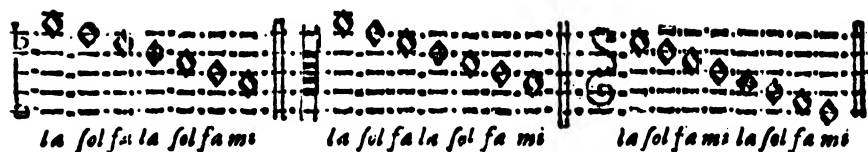
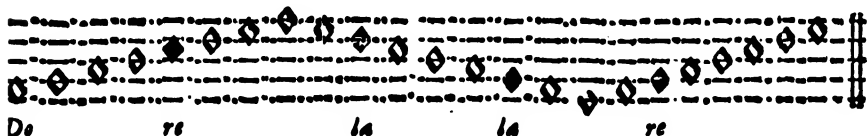
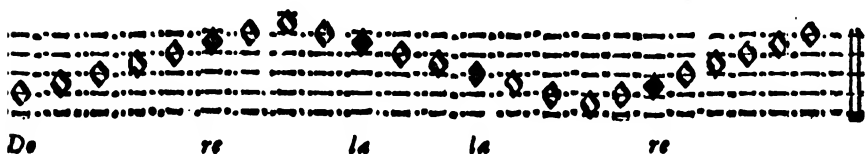
*Esempio descendente, senza mutazione.*



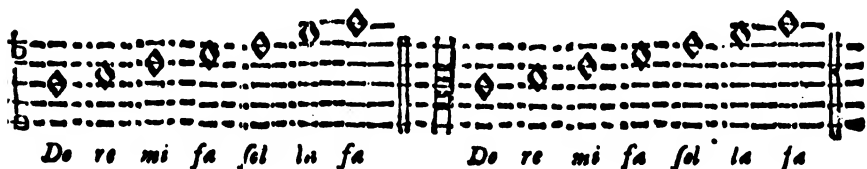
*la sol fa mi re do*

*la sol fa mi re do*

*la sol fa mi re do*

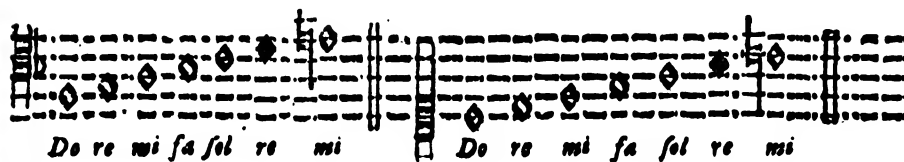
*Esempio descendent, con mutazione.**mpio ascendente, e descendent con tutte le mutazioni per Bquadro.**mpio ascendente, e descendent con tutte le mutazioni per b molle.*

Qui è d'auvertire, che alla nota dell'ultima posizione, ò cordi queste deduzioni, vi s'intende naturalmente il b molle per



dolcire l'asprezza del tritono, come in molte Cantilene di buoni Autori si può vedere, e quando per auventura vi si troua collocato

locato appresso il  $\text{L}$  quadro, si deue fare la mutazione nel  $\text{la}$  dicendo *re mi* in vece di *la fa*, poichè la sillaba *fa* s'appartiene so



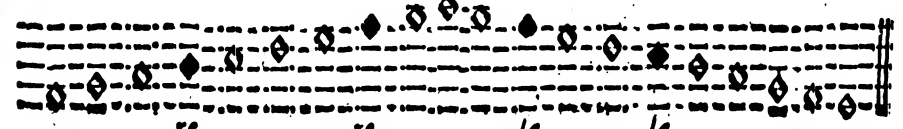
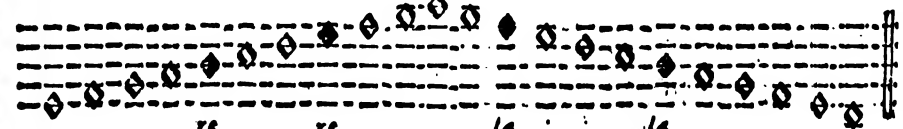
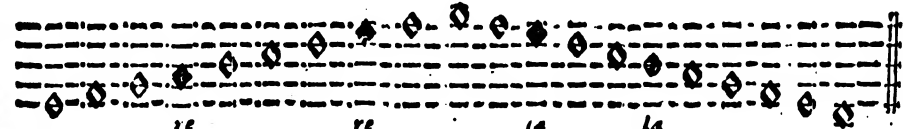
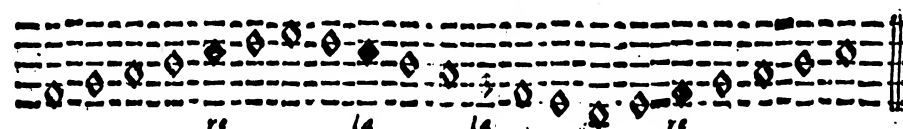
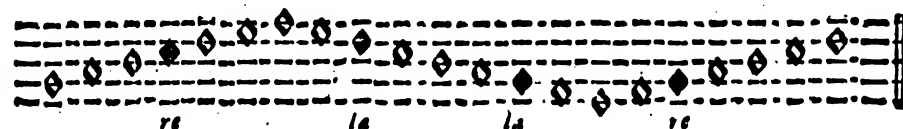
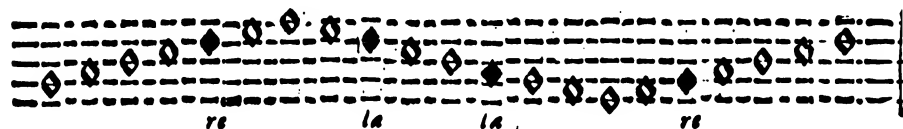
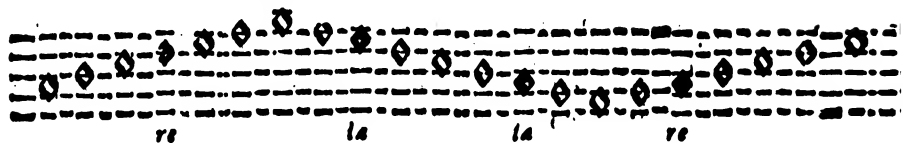
lo naturalmente à queste due corde C, & F : accidentalmente poi può appartenersi à qual si voglia altra, come dall' Esempio qui sotto posto si può vedere, il che non viene però osservato in tutto, e per tutto per la difficoltà ch'apportarebbe, volendo leggere regolarmente ogni sorte di Cantilene Cromatiche.

Non hò dimostrato in figura la sopra accennata Mano, sì per ritrouarsi quasi in tutti i Trattati di Canto fermo, e figurato, come per essere à nostri giorni di poco giouamento il dire *Gammma ut, A re, B mi*, &c. nelle giunture delle dita; però è necessario ch'ogni Scolaro impari ciò, che in essa si contiene, poichè imparando il Canto, senza la di lei cognizione, cantarebbe per pratica, e non per ragione, come dice il Brunelli nelle sue Regole di Musica Capitolo primo; & oltre di ciò i professori delle scienze sono obligati à dar conto di quelle, come afferma il Cavaliere Ercole Bottrigari nel suo Dialogo de Concerti.

Esempio generale per leggere regolarmente  
dro, quanto per B molle, e




qual si voglia forte di Canto, tanto per  $\text{L}$  qua-  
 ■ Diesis per tutte le Chiatli.




*Della Battuta Musicale. Capitolo Decimoterzo.*


**L**A Battuta Musicale da alcuni chiamata *catto* altro non è, che vn abbassare, & vn leuare di mano, conforme dice Agostino Pifa nel suo Trattato di questa Capitolo quarto, & è stata ritrouata per la diuersità delle figure, che si cantano, poiche sarebbe difficile alli Cantori, e Sonatori, il praticarle ordinatamente, come dichiara Stefano Vanco nel suo Recaneto, e Gio. Battista Rossi nel suo Organo de Cantori.

Adunque la Battuta serue per misura delle figure, & ordinariamente viene usata in due maniere, cioè eguale, & ineguale: l'eguale si divide in due parti eguali, vna in caduta, e l'altra in leuata, e gouerna i Canti composti sotto à questi segni,  e sotto à quelle proporzioni, nelle quali il numero so-

6 12.

pra posto è pari, come qui 4. 8.

La Battuta ineguale è composta di due parti ineguali, vna in caduta di doppio tempo dell'altra in leuata, e regola le Composizioni fatte sotto à questi segni,  quãdo però tutte le par-

ti sono segnate con l'istessa prola- zione, come fece il Palestina nel suo primo libro delle Messe in diuersi luoghi, poiche se vna, ò due di loro fossero segnate come sopra, e l'altra hauessero altri segni, quelle due restano soggette alla battuta dell'altra, & in tal caso canteranno il valore d'vna Minima sola per battuta, mentre che non siano accompagnate dal numero 3 e 2, come si può vedere nella Messa l' *Homè Armè* del Pa-

lestina

leſtina, il che praticai ancor io in alcuni Canoni già accennati.

Non ſolo la Battura ineguale viene eſercitata ſotto il ſegno di prolazione; mà eziandio in quelle proporzioni, nelle quali il nu-

3. 9.

mero ſopra poſto è diſpari, come queſte 1. 4.

*Delle Legature antiche, e moderne. Capitolo Decimoquarto.*

**T**Rouaſi nelle Compoſizioni antiche quattro figure, Maſſima, Lunga, Breue, e Semibreue legate in diuerſe maniere, come più à baſſo vedremo. La Lunga, Breue, e Semibreue variano la loro forma, e valore; mà la Maſſima (ſecondo alcuni) per eſſere trà l' altre figure la maggiore, ſia poſta in qualſiuoglia luogo, mai non muta forma, ne valore: alcun' altri dicono, che la figura detta obliqua è l' iſteſſa Maſſima, & a lei, che la ſopraccennata figura obliqua è ſtata ritrouata in luogo della breue, poiche la Semibreue cambia la ſua forma nell' iſteſſa breue: mà ſia come ſi voglia à noi baſta ſolo ſapere il di loro valore, per poter praticare qualunque Cantilena Muſicale.

Qui farebbe luogo di deſcriuere le diuerſe poſizioni, e valore di ciaſcheduna figura legata; mà il farlo ſeruirebbe più toſto di confuſione allo Scolaro, che d' indizio di cognizione, poiche le legature antiche ſono quaſi infinite, e perciò ſolo porrò qui ſotto l' eſempio d' alcune principali, potendoli poi con l' intelligenza di queſte giungere alla perfetta cognizione di qualſiuoglia altra; e prima ſi deue auuertire, che il numero ſopra poſto à ciaſcheduna figura denota, che queſta è del valore di tante Semibreui, quante vnità contiene il detto numero: che la figura obliqua, ſia Lunga, ò breue quanto ſi voglia, ſempre abbraccia due corde



na nel principio, e l' altra nel fine, e che le figure legate sono  
 ggette à tutti gli accidenti, quanto le sciolte.

*Esempio delle Legature antiche.*

*maibreni.*

8 2 2 2 8 4 4 2 3 4 2 4 4 2 4 4 2 2 4

I I I I I I 2 2 I I 2 4 2 2 4 4 2 2 2 2 2 4 4 2 2 4 2 2 4

2 I 2 2 4 2 2 2 2 I I 2 2 2 2 4 2 4 2 2 2 4 2 2 4

*Figure oblique.*

Delle sopradette legature i Compositori Moderni vñano solo  
 ueste: in oltre costumano legare qualsiuoglia figura in  
 uesta maniera.

*Esempio delle Legature moderne.*

*Sem per sem per cance mus cance mus Alle lu ia alleluia.*

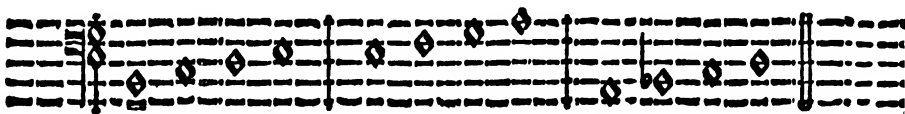
Le predette legature seruono nelle Composizioni per imitar  
il Canto fermo, e per esprimere diuersi affetti.

*De i Generi della Musica. Capitolo Declmoquinto.*

**I** Generi della Musica sono trè, Diatonico, Cromatico, & Enarmonico.

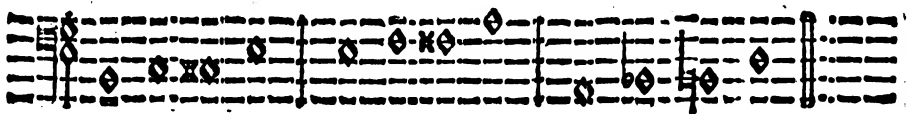
Il genere Diatonico è quello, che procede per vn Semituono, e due tuoni, e si chiama tale, perche frequentasi in questo genere li tuoni, come qui si vede.

*Esempio del genere Diatonico.*



Il genere Cromatico è quello, che procede per due Semitoni, & vna terza minore incomposta, cioè non tramezzata da altri suoni, e si dice Cromatico quasi *colorato*, per essere variato dal Diatonico di colore, ò composizione, come qui si può comprendere.

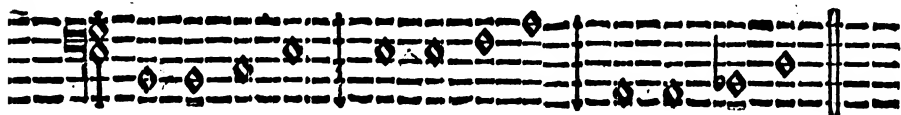
*Esempio del genere Cromatico.*



Il genere Enarmonico è quello, che procede per due Diesis, &

una terza maggiore incomposta. Si chiama Enarmonico quasi *ottimamente congiunto*, per essere atto ad esprimere ogni temperamento di voce, come l'esempio dimostra.

*Esempio del genere Enarmonico.*



Il genere usato da i moderni è misto delli primi due, e di quest' ultimo pigliano alle volte solamente qualche particella, come fece Domenico Mazzochi nel Madrigale, che comincia *piano*; poiche semplice (come eziandio il Cromatico) à più voci (conforme vogliono alcuni) è impossibile poterlo usare in maniera, che s'abbia l'armonia perfetta, e con quelli accompagnamenti, che ricerca ogni buona composizione.

Chi desidera intendere altre particolarità circa i detti generi, legga il Vicentino, il Kircher, & il Zarlino, appresso de quali troverà più esatta dichiarazione, che à noi basta solo d'auerli accennati per fine di questa PRIMA PARTE.

# MUSICO PRATTICO<sup>45</sup> PARTE SECONDA.

Nella quale breuemente si ragiona di ciò, ch' all' Arte  
del Contrapunto si ricerca.

O P E R A

DI GIO. MARIA BONONCINI MODANESE

Del Concerto de gli Strumenti

DELL' ALTEZZA SERENISSIMA DI MODANA,

Et Accademico Filarmonico di Bologna.



*Quello che sia Contrapunto, sua diuisione, e de gli Elementi, che lo  
compongono. Capitolo Primo.*

**I**L Contrapunto è vna artificiosa disposizione di consonanze, e  
dissonanze insieme: si diuide in due specie, cioè in semplice,  
ouero nota contro nota, e composto, ouero diminuto, figura-  
to, e florido: il semplice è tessuto di figure eguali poste tutte l' v-  
na contro l' altra in consonanza, & il composto di qualsiuoglia  
figura, tanto in consonanza, quanto in dissonanza.

Gli Elementi del Contrapunto sono di due sorti, cioè conso-  
nanti, e dissonanti: i consonanti sonol' *Unifono*, la *Terza* (e se-  
condo i Teorici) la *Quarta*, la *Quinta*, la *Setta*, ol' *Ottava*: i dis-  
sonanti

onanti sono la *seconda* (& al voler de Prattici) la *Quarta*, e la *settima*: i consonanti si dividono in perfetti, & imperfetti: i perfetti sono l' *Unisono*, la *Quinta*, e l' *Ottava*: gl' imperfetti sono la *Terza*, e la *Seffa*.

I predetti Elementi possono essere semplici, duplicati, triplicati, &c. i semplici sono gli accennati, à i quali s' aggiungeremo il 7 hauremo li duplicati, triplicati, &c. potendosi procedere in infinito, e reusi, che li duplicati, triplicati, &c. sono dell' istessa natura de i semplici.

### *Elementi consonanti.*

<i>Semplici.</i>	<table><tr><td>1</td><td>3</td><td>5</td><td>6</td><td>8</td></tr></table>	1	3	5	6	8
1	3	5	6	8		
<i>Duplicati.</i>	<table><tr><td>10</td><td>12</td><td>13</td><td>15</td></tr></table>	10	12	13	15	
10	12	13	15			
<i>Triplicati.</i>	<table><tr><td>17</td><td>19</td><td>20</td><td>21</td></tr></table>	17	19	20	21	
17	19	20	21			

### *Elementi dissonanti.*

<i>Semplici.</i>	<table><tr><td>2</td><td>4</td><td>7</td></tr></table>	2	4	7
2	4	7		
<i>Duplicati.</i>	<table><tr><td>9</td><td>11</td><td>14</td></tr></table>	9	11	14
9	11	14		
<i>Triplicati.</i>	<table><tr><td>16</td><td>18</td><td>21</td></tr></table>	16	18	21
16	18	21		

### *Elementi consonanti perfetti.*

Semplici.	<table><tr><td>1</td><td>5</td><td>8</td></tr></table>	1	5	8
1	5	8		
Duplicati.	<table><tr><td>12</td><td>15</td></tr></table>	12	15	
12	15			
Triplicati.	<table><tr><td>19</td><td>21</td></tr></table>	19	21	
19	21			

### *Elementi consonanti imperfetti.*

Semplici.	<table><tr><td>3</td><td>6</td></tr></table>	3	6
3	6		
Duplicati.	<table><tr><td>10</td><td>13</td></tr></table>	10	13
10	13		
Triplicati.	<table><tr><td>17</td><td>20</td></tr></table>	17	20
17	20		

Non s' è posto l' *Unisono* duplicato, triplicato, &c. perche non è pro-

è propriamente consonanza, ne dissonanza; ( si come l' vnità non è numero, mà principio di numero; & il punto non è linea, mà principio di linea ) benchè sia principio, & origine di qualsivoglia consonanza, e dissonanza, come altroue s' è detto, e non per altro s' è posto nel numero delle consonanze perfette, se non per la somiglianza, che tiene con l' *Ottava*, essendo che questa, e quello risuonano all' vdito quasi ad vn istesso modo per la loro vicinità radicale; ma però non si può dire, che l' *Ottava* sia propriamente replica dell' *Unifono*, come vogliono alcuni, perchè questo hà la sua origine, ò forma dalla proporzione d' egualità trà 1, & 1, ouero trà 2, e 2, e quella dalla proporzione d' ingegualità trà 2, & 1, come s' è dimostrato nel quarto Capitolo della prima parte.

Habbiamo ancora posta la *Quarta* trà le dissonanze per seguir l' vso de i buoni Pratici moderni, che non l' hanno mai usata ( fuor che per accordo ) se non in legatura con la sua risoluzione, e se bene nel Capitolo quarto della prima parte si vede collocata nell' ordine delle consonanze, questo auuiene per hauer colà parlato con i Teorici, che in quanto alla pratica si deue regolare, come l' altre dissonanze.

Chi brama di sapere la diuersità de i pareri intorno alla *Quarta* legga Boezio Seuerino, Prodocimo de Beldemando Padouano, Franchino Gaffurio, Margarita Filosofica, Vincenzo Galilei, Giuseppe Zarlino, Lodouico Zacconi, & altri.

*Della natura delle Consonanze, Dissonanze, e loro specie. Cap. Secondo.*

**L**A Consonanza è vna mistura di voci, ò suoni graui, & acuti, che soauemente risuona all' vdito: la Dissonanza e parrimente

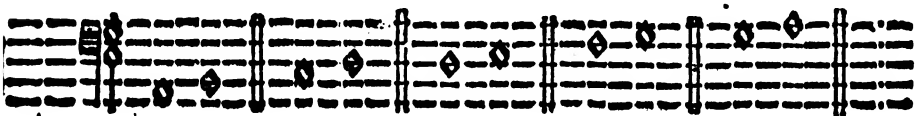
imente vna mistura di voci, ò suoni acuti, e graui, che aspramente all' vdito risuona, come afferma il Zarlino nelle sue Isti-  
tu. Armoniche parte seconda Capitulo Duodecimo, e per discor-  
ere breuemente di ciascheduna di loro cominceremo dall' Vni-  
sono, il quale è vna adunanza di due, ò più voci, ò suoni egua-  
li in vna medesima corda collocati.

*Vnisono,*



La Seconda è di due sorti, maggiore, e minore, detta *tuono*, e *semituono*, e l' vno, e l' altro ( secondo i Teorici ) sono simil-  
mente di due sorti, maggiore, e minore: il tuono maggiore con-  
tiene noue commi, & il minor otto: il semituono maggiore ne  
contiene cinque, & il minore quattro. Il comma è la minor  
parte del tuono, che dal Cantore con grandissima difficoltà può  
esprimerfi. La differenza del tuono maggiore, e minore, e del  
semituono minore, e maggiore tralascio spiegarla, sì per esser co-  
sa di poco giouamento al Compositore, come per la diuersità  
dell' opinioni.

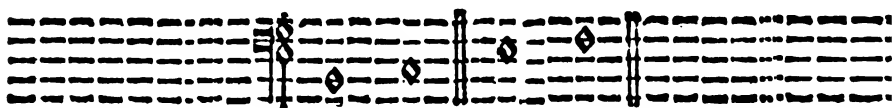
*Tuoni.*



Il semituono è il condimento della Musica, poiche senza lui  
ogni

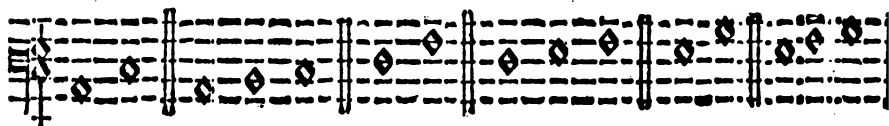
ogni Cantilena sarebbe aspra, & insopportabile all' vdito, & è cagione della diuersità di tutti gl' interualli Musicali, nascendo dalla varietà de i luoghi, ch' egli occupa, la differenza delle specie, con vederemo.

*Semituoni.*



La Terza è di due forti, maggiore, e minore: la maggiore chiamata *Ditono* è composta di due tuoni, e perche non contiene il semituono, non hà se non vna specie. Questa è di natura allegra à differenza della minore, che per hauere il semituono resta più mesta, e vaga della maggiore, se bene questa è più piena all' vdito della minore, come dichiara il Zarlino nella terza parte delle sue Istituzioni Armoniche, Capitolo Ottauo.

*Terza maggiore, ò Ditono.*



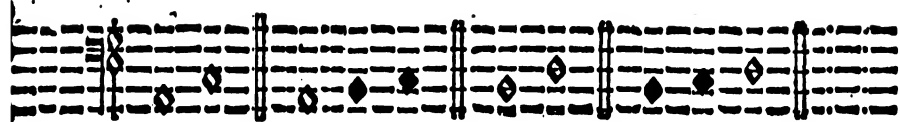
*Vna*

*Specie*

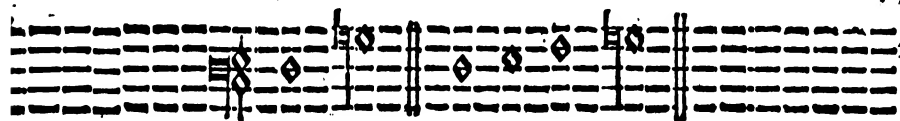
*sola.*

La Terza minore chiamata *Semiditono* è composta d'vn tuono, & vn semituono, il quale variandouisi due volte ne produce due specie.

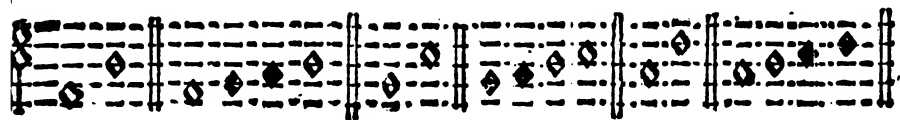


*Terza minore, ò Semidison.**Prima specie.**Seconda specie.*

La Quarta è di due sorti, maggiore, e minore: la maggiore chiamata *Tritono* è composta di trè tuoni, e per non contenere il semituono è solamente d' vna specie. Questa è di natura aspra all' vdito, come eziandio la seconda, la settima, e la quinta falsa.

*Quarta falsa, ò Tritono.**Vna specie sola.*

La Quarta minore chiamata *Diateffaron* è composta di due tuoni, & vn semituono, il quale variandouisi trè volte ne produce trè specie.

*Quarta minore, ò Diatessaron.**Prima specie.**Seconda specie.**Terza specie.*

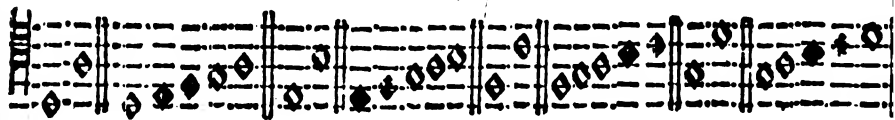
La

# P A R T E S E C O N D A

51

La Quinta è di due sorti, perfetta, & imperfetta, ò falsa, ò diminuta: la perfetta chiamata *Diapente* è composta di tre tuoni & vn semituono, il quale variandouisi quattro volte ne producono quattro specie. Questa è di natura vaga; n' à però meno dell' Ottaua, perche quelle consonanze, che sono contenute da minori proporzioni sono più vaghe, e più perfette di quelle, che non sono contenute da maggiori: vedasi il Zarlino nel Capitolo di sopra accennato.

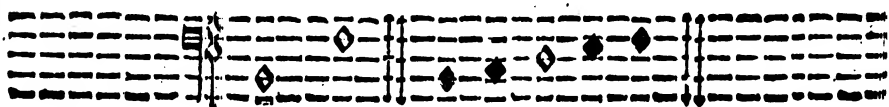
*Quinta perfetta, ò Diapente.*



*Prima specie. Seconda specie. Terza specie. Quarta specie.*

La Quinta imperfetta, ò diminuta, ò falsa chiamata *Semidiapente* è composta di due tuoni, e due semitoni, i quali per non variar luogo non producano, se non vna specie.

*Quinta imperfetta, ò Semidiapente, ò falsa.*

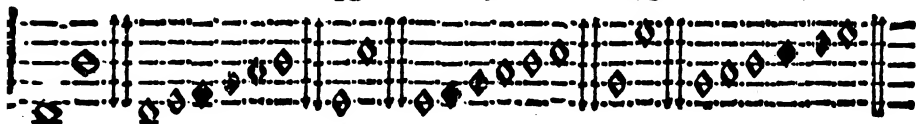


*Vna Specie sola.*

La Sesta è di due sorti, maggiore, e minore: la maggiore chiamata *Essacordo maggiore* è composta di quattro tuoni, & vn semituono,

tituono, il quale variandouisi trè volte ne produce trè specie. Questa è di natura allegra, se bene alquanto aspra.

*Sesta maggiore, ò Effacordo maggiore.*



*Prima specie.*

*Seconda specie.*

*Terza specie.*

La Sesta minore chiamata *Effacordo minore* è composta di trè toni, e due semitoni, i quali variandouisi trè volte ne producono trè specie. Questa per contenere due semitoni è più mesca della già detta, & ancora più dolce.

*Sesta minore, ò Effacordo minore.*



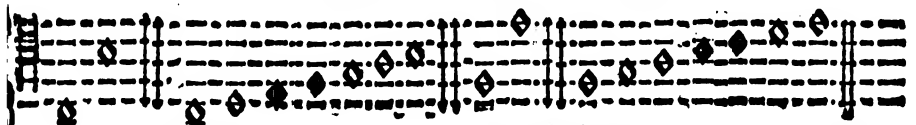
*Prima specie.*

*Seconda specie.*

*Terza specie.*

La Settima è di due forti, maggiore, e minore: la maggiore chiamata *Eptacordo maggiore* è composta di cinque toni, & vn semitono, il quale variandouisi due volte ne produce due specie.

*Settima maggiore, ò Eptacordo maggiore.*



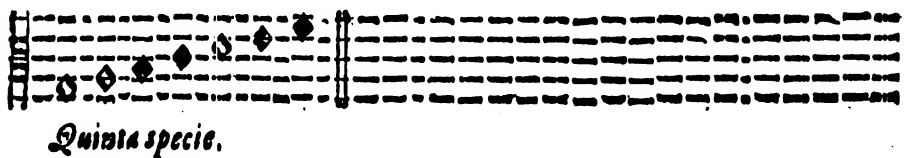
*Prima specie.*

*Seconda specie.*

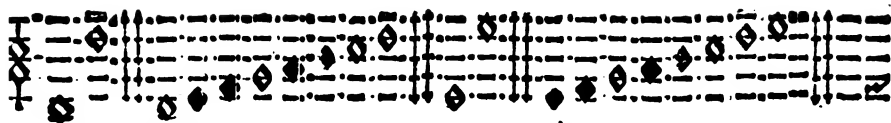
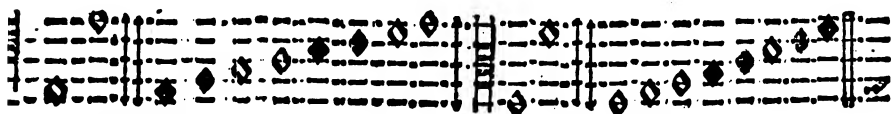
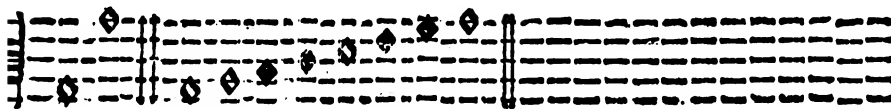
La

La Settima minore chiamata *Eptacordo minore* è composta di quattro tuoni, e due semituoni, i quali variandouisi cinque volte ne producono cinque specie.

*Settima minore, ò Eptacordo minore.*



L' Ottava chiamata *Diapason* è composta di cinque tuoni, e due semituoni, i quali variandouisi sette volte ne producono sette specie, secondo il numero delle sette lettere della Mano. Questa è di tal natura, che senza lei la Cantilena farebbe imperfetta, poichè nell' ottava consiste la perfezione d' ogni concento musicale, nè da alcuna altra consonanza l' vdito può essere perfettamente appagato, se non da questa, come l' esperienza nelle cadenze ce lo manifesta à pieno.

*Ottava, ò Diapason.**Prima specie.**Seconda specie.**Terza specie.**Quarta specie.**Quinta specie.**Sesta specie.**Settima specie.*

Si deve auvertire, che quanto s'è detto, e si dirà delle consonanze, e dissonanze semplici, s'intende ancora delle replicate, ò dipendenti da loro, e che tutti li predetti intervalli possono trovarsi parimente nelle corde accidentali, come s'è accennato nella prima parte Capitolo Undecimo.

*Regole, e Pricetti generali del Contrapunto. Capitolo Terzo.*

**S**I dia principio al Contrapunto in consonanza perfetta, come in quinta, ouero ottaua, e si termini nell' istessa.

Dalla consonanza perfetta alla perfetta, e dall' imperfetta alla perfetta si vadi con moto contrario per fuggire la relazione di più consonanze perfette, massime con le parti estreme, si permette però il passaggio dalla terza minore alla quinta, e dalla decima maggiore all' ottaua per il semituono.

Dalla consonanza imperfetta alla perfetta si vadi alla più vicina, e sarà migliore col semituono d' vna delle due parti, che senza, come dalla terza minore all' vnisono, e dalla maggiore alla quinta, ò all'ottaua: dalla sesta minore alla quinta, e dalla maggiore all'ottaua.

Dalla consonanza imperfetta all' imperfetta, e dalla perfetta all' imperfetta si può andar come si vuole, purché le parti cantino bene.

Due consonanze perfette d' vna medesima specie ascendenti, ò descendenti di grado, ò per l' istesso salto d' ambe due le parti nel moto retto non si faccino, e si deue auuertire, che vna falsa non hà autorità di schiuarle, e questa regola non è arbitraria, mà necessaria.

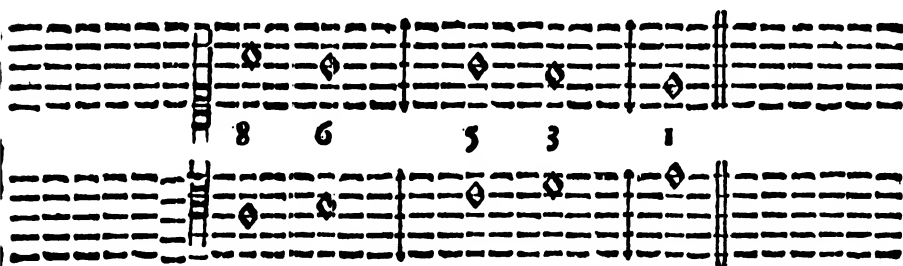
Più consonanze imperfette vna doppo l' altra ascendenti, ò descendenti si possono fare: sarà però bene farne vna maggiore, e l' altra minore, ò per il contrario; poichè la bellezza del Contrapunto consiste nella varietà delle consonanze.

Si faccino procedere le parti più che si può per moti contrari: si schiuino li mouimenti separati, e le false relazioni, le quali nascono dalli salti di terza, e sesta con ambe due le parti, poichè dalle terze nasce relazione di quinta falsa, cioè è dalla prima figura della parte graue, e dalla seconda dell' acuta: dalle teste similmente nasce rela-

# 56 M V S I C O P R A T T I C O

zione d'ottava falsa, cioè dalla prima figura della parte graue, e dalla seconda dell'acuta, mentre però tanto le terze, quanto le seste non siano di specie diuerse, poiche, le vna sarà maggiore, e l'altra minore, non vi nascerà cattiuu relazione: oltre di ciò si schiuino le percussioni all'unifono, e simili strauaganze, che all'udito non recano buona armonia, come praticando lo Scolaro conoscerà, essendo che la pratica è quella, che riduce alla perfetta cognizione di qualsivoglia cosa, mentre che si possedano i buoni fondamenti di quell'Arte, è scienza, che si vuole praticare.

*Principio, e fine in consonanza perfetta.*



*Dalla consonanza perfetta alla perfetta, e dall'imperfetta alla perfetta per moto contrario.*



*Dalla*

*Dalla consonanza imperfetta alla perfetta alla più vicina.*



*Dalla consonanza imperfetta all' imperfetta, e dalla perfetta all' imperfetta come si vuole.*

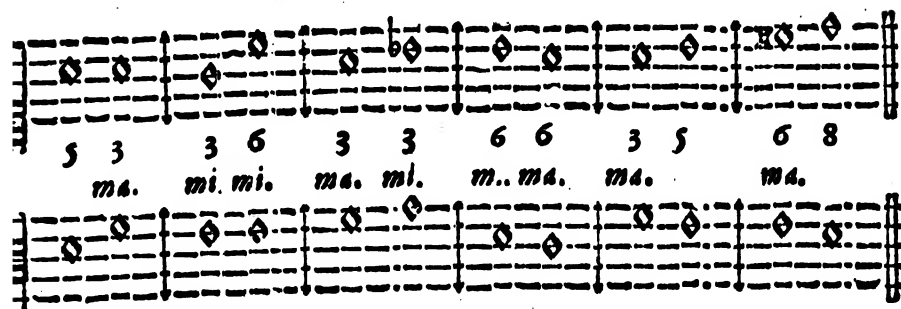


*Due consonanze perfette dell' istessa specie di grado, ò per l' istesso salto d' ambe due le parti non si facciano.*





*Più consonanze imperfette una dopo l'altra si permettano.*



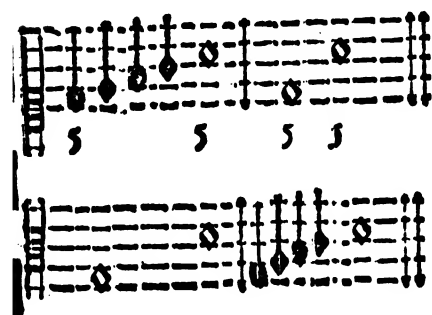
Two staves of musical notation. The first staff contains notes with the following intervals indicated below: 5 3, 3 6, 3 3, 6 6, 3 5, 6 8. Below these intervals are the labels: ma. mi. mi. ma. ml. m.. ma. ma. ma.

*Si facciano procedere le parti più che si può per moti contrari.*



Two staves of musical notation. The first staff contains notes with the following intervals indicated below: 1 5, 1 3, 1 2, 1 0, 8 6, 5 3, 1 3, 5 6, 8 10, 1 2, 1 0, 1 2, 1 3, 1 5.

*Passaggi, che non si permettono, se non per necessità, & c. à molti voci.*

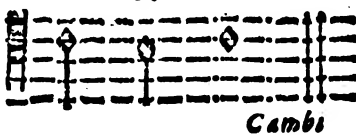


Two staves of musical notation. The first staff contains notes with the following intervals indicated below: 5, 5, 5, 3.

*Quinte, che si concedono, per essere di specie diverse.*

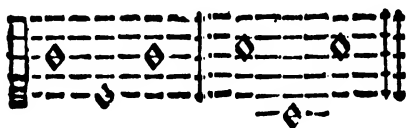


Two staves of musical notation. The first staff contains notes with the following intervals indicated below: 5, 5, 3. Below these intervals is the label: F.



Two staves of musical notation. The first staff contains notes with the following intervals indicated below: 5, 5, 3. Below these intervals is the label: Cambi.

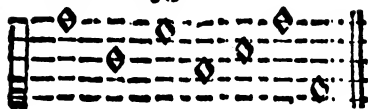
*Cambi, che per bisogno si tolerano.*



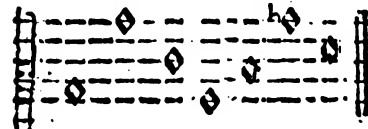
5 5 5 8 8 8



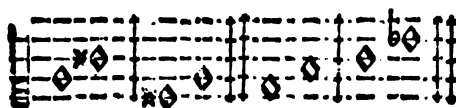
*Monimenti separati, che si devono fuggire.*



10 3 6 6 5 3 3

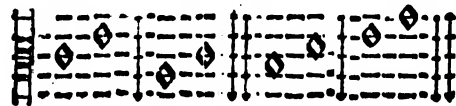


*Salti di terze maggiori, e minori, e di seste maggiori, e minori, che si devono fuggire, per la relazione d'unioni, quinte, e' ottave false.*



3 3 3 3 3 3 3 3

ma ma. ma ma. mi mi. n. i. mi.



6 6 6 6 6 6 6 6

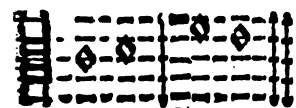
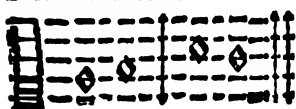
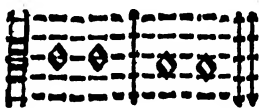
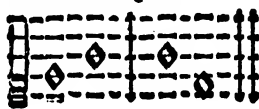
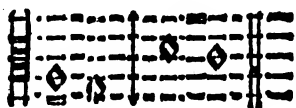
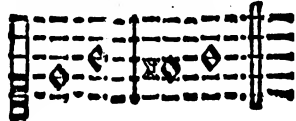
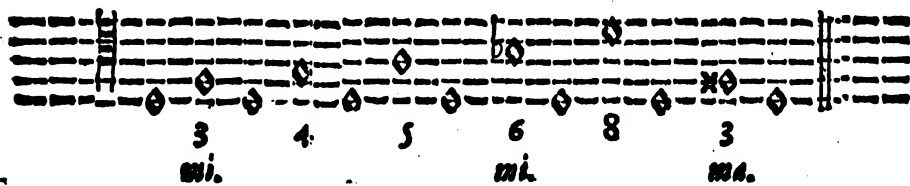
na. ma. ma ma. mi. mi. mi. mi.



*Del proprio passaggio di ciascheduna consonanza. Capitolo Quarto.*

**D**Ve sono le maniere di fare i passaggi di ciascheduna consonanza all' altre, vna per moto retto, obliquo, e contrario, e l' altra per salto di terza, di quarta, di quinta, di sesta minore, e d' ottava, che sono chiamati salti regolari, à differenza di certi salti difficili da pigliarsi con la voce, che si chiamano irregolari. Mo-

to retto s'intende quando ambedue le parti ascendono, ò descendono insieme: moto obliquo si dice quello, quando stando ferma vna parte nell' istesso luogo, l'altra si muoue: moto finalmente contrario si chiama quello, quando vna parte ascende, e l'altra descende, come qui si vede.

*Moto retto.**Moto obliquo.**Moto contrario.**Saltsi regolari.*

contrario, & essendo minore sarà meglio. La terza minore fa passaggio all' vnifono per mouimenti contrari.

La terza maggiore passa alla quinta per contrario moto, ò pure all' ottaua ascendendo vna parte per grado, descendendo l'altra per salto di quinta.

La quinta passa alla sesta, ò terza maggiore per andarsene poi all' ottaua, ouero alla terza minore per andare all' vnifono.

La sesta minore fa passaggio alla quinta per vn grado ascendente, ò descendente, stando ferma l' altra parte.

La sesta maggiore deue andare per suo proprio passaggio all' ottaua per contrario moto, hauendo auanti di se la quinta.

L' ottaua passa à qualsiuoglia consonanza, e per qualsiuoglia intervallo, purché dalle voci possi praticarsi, che per essere questa tra le consonanze la maggiore, gode perciò tal priuileggio, come anziandio (vogliono alcuni) la quinta, per essere ancor lei consonanza perfetta, se bene meno dell' ottaua, come altrove s'è detto.

*Esempio de i sudetti passaggi.*

<i>Dell' Vnifono.</i>		<i>Della Terza</i>	<i>Della Tetza</i>	
<i>ma.</i>	<i>mi.</i>	<i>mi.</i>	<i>ma.</i>	<i>ma.</i>
<i>Buono.</i>	<i>Meglio.</i>	<i>Minore.</i>	<i>Maggiore.</i>	

*Della Quinta.**Della Sesta.**Minore.**Della Sesta.*

A più di due voci vengono usati ancora altri passaggi, come nel  
Decimoterzo Capitolo si vedrà.

*Come si legghino, e risolvano le Dissonanze.*

**P**rima d' ogn' altra cosa bisogna sapere, che per ordinare nelle Composizioni le Dissonanze è necessario, che vna parte si  
sciolta,

sciolta, e l'altra legata. La parte sciolta, ò non sincopata si chiama agente, & è quella, la quale mouendosi con figure sciolte, ò non sincopate, batte, vita, e percote la parte legata, ò sincopata, che perciò si chiama paziente: questa dopo la percossa deue sempre descendere vn grado, e se la parte agente dopo hauer percossa la paziente si fermerà, fa à meglio, come si vedrà nell' Esempio.

La seconda si può legare con qualsiuoglia consonanza; mà farà meglio legata con la terza; con la quale ancora meglio si risolue, che con l' vnisono, massime con la minore, amando le dissonanze passare alla consonanza imperfetta più à loro vicina.

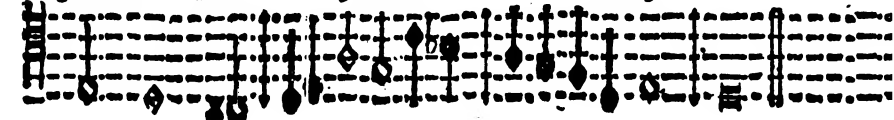
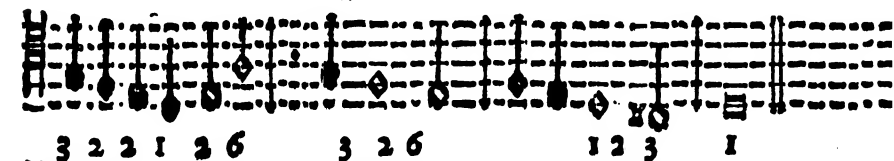
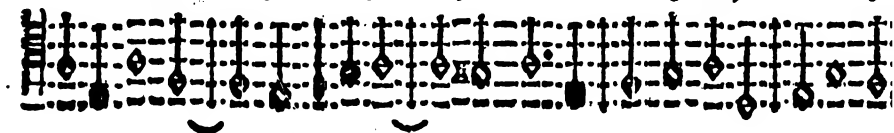
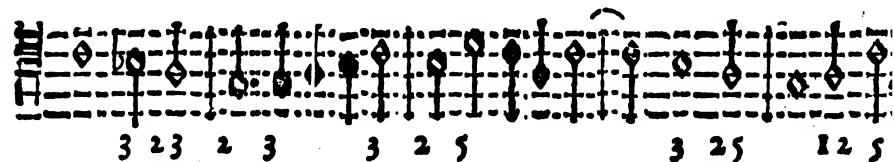
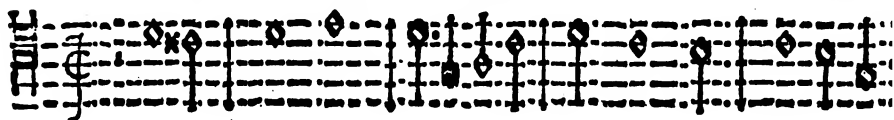
La Quarta si leua con la terza, ò con la quinta, e si risolue con la terza, e meglio con la maggiore, quale farà più buono effetto, che la minore, per la ragione accennata, passandosi da questa all' vnisono, e dalla maggiore alla quinta, ò all' ottaua.

Il Tritono si lega come la quarta, e come quella ancora si risolue: in oltre si può risolvere con la sesta minore, e maggiore facendo buonissimo effetto.

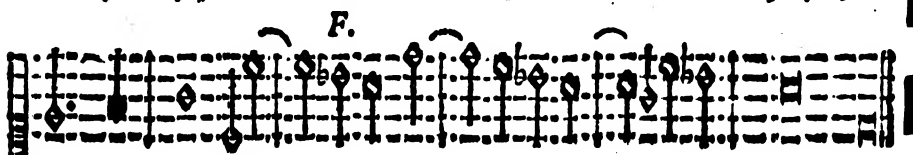
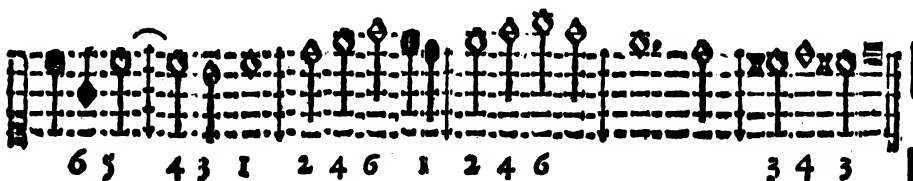
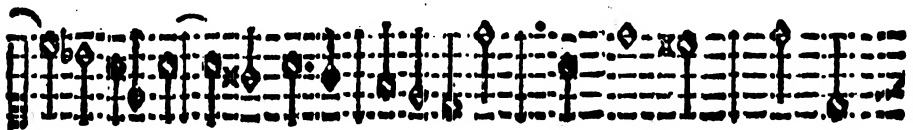
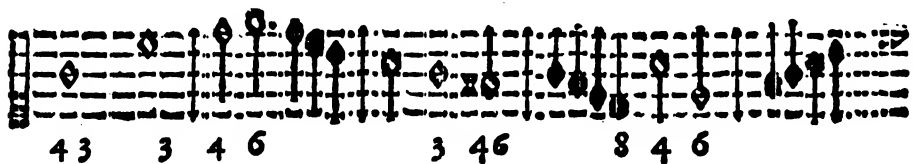
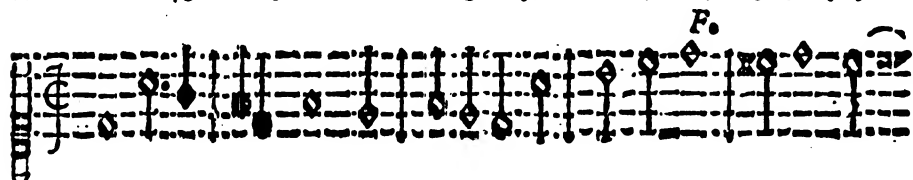
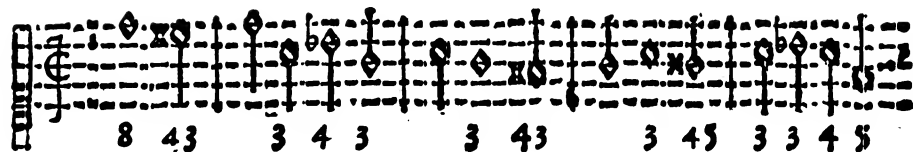
La Quinta falsa si lega con la sesta minore, e si risolue con la terza maggiore per moto contrario, passandosi poi all' ottaua, ò con la terza minore andando all' vnisono.

La Settima si lega con la sesta, ò con l' ottaua, e si risolue con la sesta maggiore passando all' ottaua, e risoluendosi con la minore, si passerà alla quinta; mà è meglio il primo modo.

Oltre le predette lagature, e risoluzioni, se ne ritrouano dell' altre, potendosi le Dissonanze legare, e risolvere diuersamente da quello s' è detto, come apparirà negli esempi, quali, se bene sono buone, e praticate da gl' intendenti, l' accennate però sono le proprie, e migliori.

*Esempio delle Dissonanze legate, e risolte.**Della Seconda.*

*Della Quarta.*





*Del Tritono.*

5 4 3 4 3 6 3 4 6 5 (4 6 5 4

6

*Della Quinta falsa.*

6 5 3 2 1 2 5 4 X 3 5 6 5

6 5 3 5 4 3 3 (4 5 3

# PARTE SECONDA

67

## *Della Settima.*

The musical score consists of two staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Dynamic markings include 'F.' (Forte) and 'X' (Crescendo). The score is divided into measures by vertical bar lines.

**Staff 1:**

- Measure 1: 8 7 3
- Measure 2: 8 7 3
- Measure 3: 6 7 3
- Measure 4: 8 7 5
- Measure 5: 3 8 7 5

**Staff 2:**

- Measure 1: 5 8 7 5
- Measure 2: 4 3 6 7 8
- Measure 3: 4 3 8 7
- Measure 4: F.
- Measure 5: 7 5 7 5

**Staff 3:**

- Measure 1: 5
- Measure 2: 7 8
- Measure 3: 7 X 7 6
- Measure 4: 7 8 7 3
- Measure 5: 8 1 2 3
- Measure 6: 5 6 7 8



*Ciò, che si deve osservare nelle Composizioni oltre le sudette regole.*  
*Capitolo Sesto.*

**S**' Inuenti vn soggetto, ò da altri si pigli, perche senza questo non si potrebbe andare auanti nella Composizione.

Si dia principio alla Cantilena sotto vn prescrito tuono, perche questo è la guida sicura d'ogni Composizione Musicale, e si dia principio con figure d'alquanto valore per poter meglio fondar la voce, cominciando poi con qual parte si vuole.

Nel cominciar le fughe le parti siano alquanto distanti l'vna dall'altra, perche non si potrebbero fuggire alcune cattive relazioni, e replicando le dette fughe nel mezo del Canto si pausi prima (s'è possibile

sibile ) qualche poco, acciò che siano più scoperte, e comprese da  
gli Ascoltanti.

Cominciando con fuga, la guida canti almeno vna battuta dopo, che l'altra parte farà entrata, acciò la Composizione resti più piena.

Occorendo entrare in vnifono con altra parte s' aspetti prima almeno vn sospiro, particolarmente mouendosi quella parte di salto.

Si diminuisca più che si può dalle figure maggiori alle minori  
sue più vicine, per essere più elegante cantare.

La regola del principiare in consonanza perfetta non è così fatale, che nelle Composizioni (non dico ne' Contrapunti) non si possa dar principio in consonanza imperfetta maggiore, & alle volte minore.

Si termini in consonanza perfetta, perchè nel fine consiste la perfezione di qualunque cosa, se bene alcuni hanno terminati i loro Canti à due voci in terza, ò decima maggiore.

Non si principi in felta, se non per necessità, per essere consonanza alquanto aspra, e perciò vogliono alcuni non vi si trattenga sopra più di meza battuta, e che non partecipi del battere, e del leuare, cioè à due voci: la maggiore per la sua asprezza non si deue pigliare di salto, il che s' intende dalla terza in sù, e con moto separato d' ambe due le parti: la minore poi è vn poco più tollerabile, e massime quando si procede verso l' acuto, e facendo più fesse seguite sono meglieri nel descendere, che nell' ascendere, perche quanto più si và verso l' acuto, tanto maggiormente s' offende l' vdito, il che non auuiene per il contrario, poiche l' acuto scopre la durezza, & il graue la copre, comel' esperienza ne dà certezza.

Di quinta in quarta, e di quarta in quinta più volte seguite non vi si vadi à due voci, nè meno à più di due con le parti estreme, per-  
che

che

che non v'è varietà di concento, che diletta l'orecchio, e facendoti tal mouimento, sarà meglio descendente, che ascendente per la ragione addotta.

Di quinta in sesta, e di sesta in quinta più volte seguite à due voci hà dell' aspro, per la sesta troppo continuata, e non tramezzata da altri suoni.

S' vniscano le consonanze insieme più che sia possibile, perche quanto più gl' intervalli consonanti saranno vniti, tanto maggiore diletto recaranno all' vditore.

Il principio della legatura sia consonante, e la parte che risolve, dopo la resolutione deue caminare, mentre non seguitino altre legature, poiche allora l' vltima è quella, che le risolve tutte, e la buona resolutione deue essere del valore della catriua legata.

Essendo alcune parti in dissonanza, l' altre deuono accordare frà di loro, se non fosse per esprimere vn affetto di grandurezza, come fece Claudio Monteuerde nel Madrigale *O Mirtillo* sotto le parole *crudelissima Amarilli*.

Si procuri di romper le sincope, & i punti quanto si può, perche il rompimento delle figure dà vna gran parte di vaghezza alle Cantilene, come afferma il Cenci nella sua partitura di Madrigali à cinque voci, e perciò si facci che nel battere, e nel leuare sempre vi sia almeno vna parte, che si muoua, mentre che la parola, ò sillaba non sia vniforme in tutte le parti.

Si faccino poche cadenze, perche denotano la quiete generale del concento, e perciò non si deuono vsar molto, come vuole il Tigrino nel suo Compendio del Contrapunto libro terzo Capitolo vigesimo primo, & oltre di ciò non si frequentino molto quelle fuori del Tuono, e vi si venga con giudizio, e si ritorni in Tuono con bella maniera, e gradatamente, accioche l' armonia non sembri totalmente

talmente smembrata dalla sua guida principale, che è il Tuono, come sopra s'è detto.

Non si replichi l'istessa inuenzione, mentre non sia diuersa, ò di figure, ò di corde, ò d'armonia (fuor che per ecco) perche la varierà è madre del diletto nella Musica.

Le parti non si cambijno troppo frà di loro, particolarmente l'estreme, se non per graue necessità.

Nella Composizione à quattro voci s'auuerta, che le parti tutte nõ ascendano, ò descendano insieme per fuggire le cattive relazioni.

Facendosi due Semiminime dopo la Minima, la prima di loro farà dissonante, e la seconda consonante; alle volte però la regola varia, come si può vedere in molti buoni Autori, purchè la seconda Semiminima non dia la volta muouendosi ambe due le parti, e quando si fanno dopo la Semibreue in leuata, se la seconda parte di detta Semibreue farà dissonante, la prima Semiminima dourà essere di necessità consonante.

Si proceda per interualli cantabili, perche facendo al contrario, la Composizione apportarebbe qualche difficoltà alli Cantori.

Si fuggano più che si può li tritoni mal regolati, & ogni relazione, che non faccia buona armonia, perche rendono il Canto duro, & aspro all'orecchio.

Più che sia possibile si schiuino gli Vnisoni frà le parti, e le ottauue vote con il soprano, perche quelli non rendono armonia, e queste (secondo alcuni) hanno somiglianza con quelli, è meglio però l'ottaua, che l'Vnisono, il quale facendosi due essere nella seconda parte della Semibreue, e farà miglior effetto di grado, che di salto.

L'ottaua renderà miglior contento con la quinta in mezzo, che con la decima sopra, ò terza sotto, ben che maggiori, e la quinta dentro

dentro la seconda ottava, e la terza dentro la terza ottava renderanno più grata armonia, che poste altroue, per essere il loro proprio luogo. Vedasi il Zarlino Ist. Arm. parte terza Capitolo 61.

Nelle materie allegre l'armonia non sia flebile, ò per il contrario, e nelle sillabe lunghe, le figure non siano breui, e nelle breui lunghe, per non contrafare alle buone regole.

Non si continui molto nel graue, ò nell'acuto, acciò la Composizione renda più varia, e grata armonia.

Con le parti estreme si proceda più regolarmente, perche sono le maggiormente comprese dall' vdito, e se in quelle di mezzo accaderà alle volte qualche cosa, che non sia ben regolata ( al parere del Zarlino nelle sue Ist. Arm. parte terza Capitolo 61 ) si potrà sopportare.

In ogni Cantilena si dia riposo alle parti, facendone cantare hora due, horatré, & hora quattro, secondo il numero, che saranno, & alle volte tutte insieme, particolarmente nel fine, poiche simil procadere porterà commodo al Compositore, e Cantore, bellezza alla Composizione, e diletto all' vditore.

A due, e più Chori separati, sarà bene, che cantando tutti insieme, li Bassi cantino in vnisono, ò in ottava, perche le terze, e seste nelle corde graui offendono più, che non dilettono, massime le minori.

Il Contrapunto sia fugato, sciolto, legato, sincopato, e tramezzato da alcuni andamenti ariosi, perche mancandoli alcuna di queste cose sarebbe pouero d'armonia, e vaghezza.

Finalmente ( lasciando molt' altre cose, che si rimettono al giudizio del Compositore ) il principio della Composizione sia buono, il mezzo migliore, & ottimo il fine, che ciò facendo sarà gratissima agli Ascoltanti.

*Modo di fare il Contrapunto semplice. Capitolo Settimo.*

**V**olendo il principiante approfittarsi fondatamente nell'Arte del Contrapunto, bisogna prima posseda bene à memoria le sopradette regole, precetti, & osservazioni; di poi pigli vn soggetto di Canto fermo, e sopra, e sotto quello fabbrichi diuersi Cōtrapūti semplici, cioè d'vna nota, di due, di trè, e di quattro contro vn'altra, cominciando da i più facili; & auuerta di non passare nelle voci la quinta decima, acciò l'armonia non resti troppo lontana.

Nel Contrapunto d'vna nota, e di trè contro vn'altra tutte deuono essere consonanti.

Nel Contrapunto di due Minime contro vna Semibreue, la prima farà sempre consonante, e la seconda potrà essere dissonante mentre vada di grado, poiche saltando è necessario ancor lei sia consonante. Vedasi il Zarlino: Banchieri: Artusi: Angleria; & altri.

Nel Contrapunto di quattro Semiminime contro vna Semibreue s'offerua ordinariamente questa regola, che la prima, e terza siano consonanti, e la seconda, e quarta dissonanti, mentre però vadino di grado, che se andassero di salto, tutte deuono essere consonanti, come s'è detto delle Minime, e vogliono alcuni, che in questi Contrapunti vna Semiminima non salui due consonanze perfette. Alle volte i Compositori variano l'ordine assegnato, facendo dissonante la seconda, benchè sia di salto, purchè l'altre due, che seguono siano consonanti, ouero fanno la prima, e quarta cōsonanti, e la seconda, e terza dissonanti, ò la prima, seconda, e quarta consonanti, e la terza dissonante, come si può vedere in molti buoni Praticci, e particolarmente in Ihian Gero nel primo libro de suoi Madrigali à due voci, e si comprenderà ne gli esempi.



*Esempio d'una Semibreve contra un'altra Semibreve.*

Тонггаринто.

10226710.

**Foggetto.**

Contra Altus.

**Esempio di due Minime contro una Semibreve.**

CONTRAPUNTO.

Fig. 11.


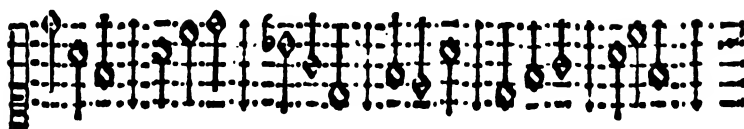


Fig. 11.

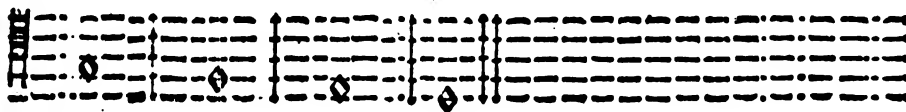
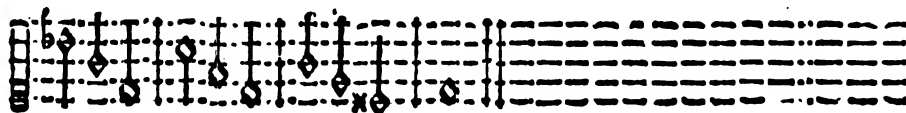
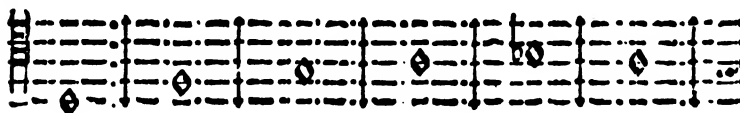
*Centrapunt.*

*Esempio di tre Minime contro una Semibreve.*

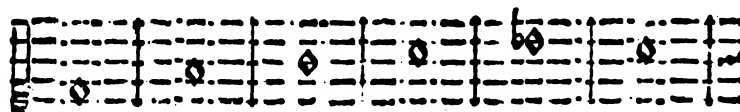
Contrapunto.



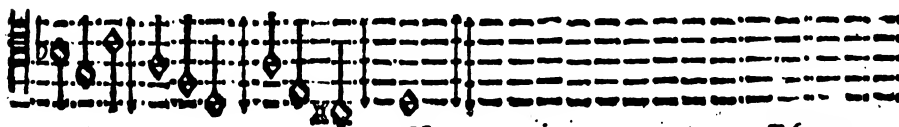
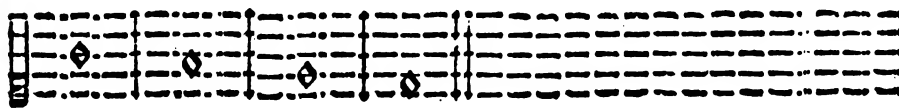
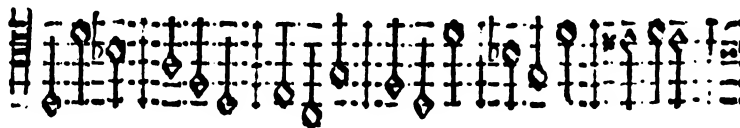
Soggetto.



Soggetto.



Contrapunto.

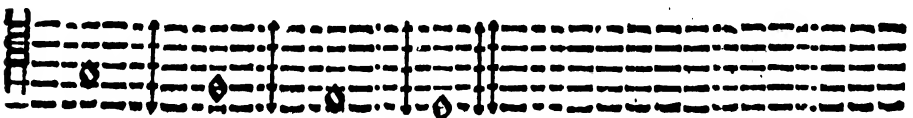
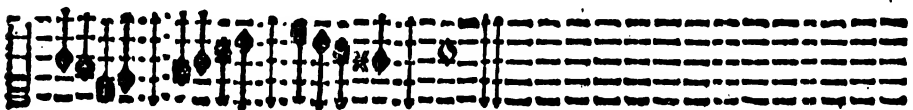
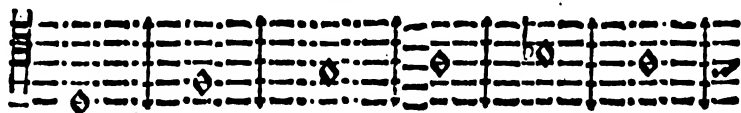


*Esempio di quattro Semiminime contro una Semibreve.*

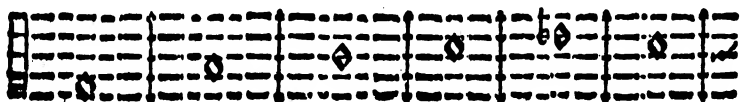
*Contrapunto.*



*Soggetto.*



*Soggetto.*



*Contrapunto.*



*Del*

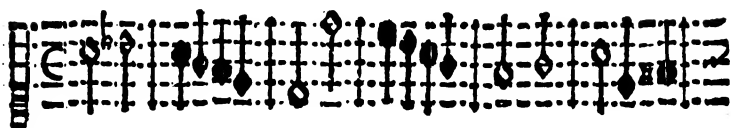
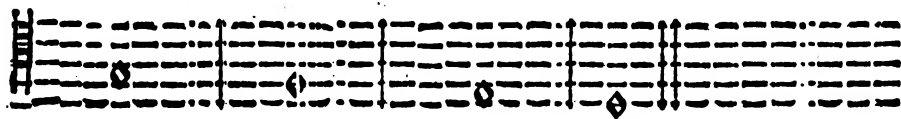
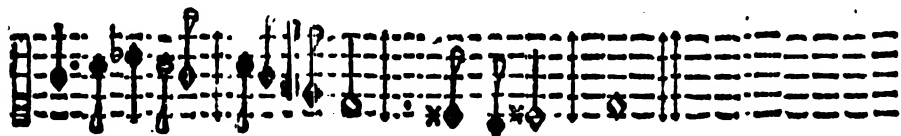
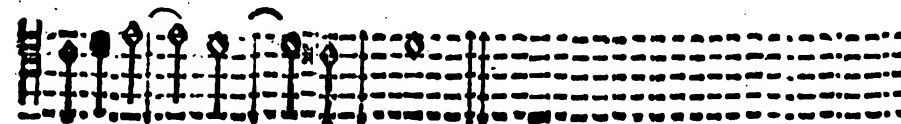
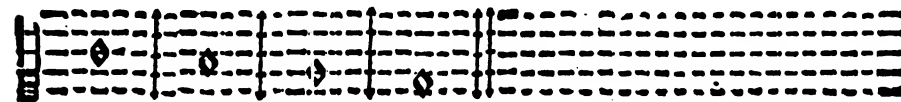
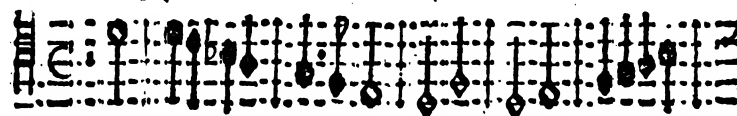
*Del Contrapunto composto . Capitolo Ottavo.*

**I**L Contrapunto composto è quello, che si fabricea d'ogni sorte di figure, e di qualsiuoglia consonanza, e dissonanza legata, e risolta con le buone regole. Si può fare in più maniere, cioè, sciolto, legato, sincopato, e fugato.

Il Contrapunto sciolto è quello, che si fa semplicemente sopra il soggetto del Canto fermo, senza obligarsi ad' alcuna inuentione, ò modo di procedere del detto Canto, e senza priuarfi d' alcuna consonanza, ò astringersi à replicare più volte qualche passo diuersamente, e simili obligazioni, che il Contrapuntista si può prendere, purché nel resto s' osseruino le regole date circa i passaggi delle consonanze, & altri precetti.

Il Contrapunto legato s' intende quando è composto di dissonanze legate, e risolte con le consonanze, conforme s' è mostrato di sopra nel quinto Capitolo, & il sincopato è quello, che si compone di consonanze poste in tal modo sopra il Canto fermo, che mentre vna parte pereore, l' altra stia ferma, e per il contrario, seguitando così per alcune battute; onde frà il sincopare, e legare si ritroua questa differenza, che la sincopa è tutta consonante, e la legata è meza consonante, e meza dissonante.

Il Contrapunto fugato è quello, nel quale il Contrapuntista imita il modo di procedere del Canto fermo, ò sopra d' esso vi ritroua qualche inuentione, replicandola in diuerse corde, e con diuerse figure, ò per diuerse consonanze, il qual modo si chiama fuga, & è di più sorti, & in più maniero si può vsare, come vedremo nel Decimo Capitolo.

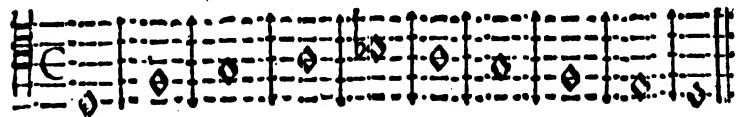
*Ejemplo del Contrapunto sciolto.**Contrapunto.**Soggetto.**Soggetto.**Contrapunto.**Ejemplo*

*Esempio del Contrapunto legato, e sincopato.*

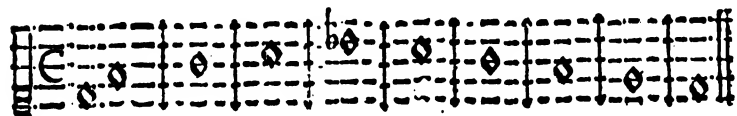
Contrapunto.



Soggetto.



Soggetto.



Contrapunto.



*Esempio del Contrapunto fugato.*

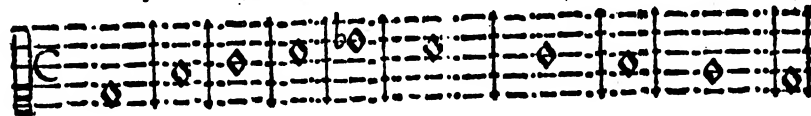
Con.



Sog.



Sog.



Con.

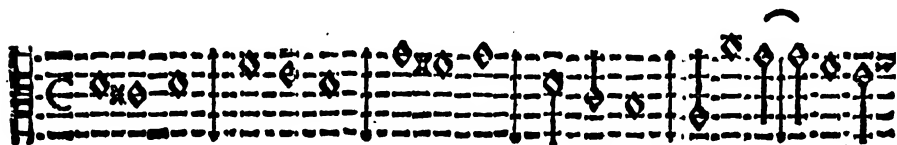


re re re re re re re re Della

## Della Cadenga. Capizolo Nonno.

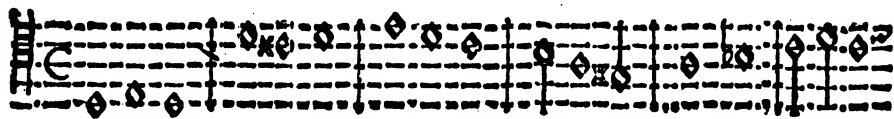
**L**A Cadenza è vn' terminazione finale d' vna parte, ò di tutta la Cantilena, &: è di due sorti, cioè semplice, e composta: la semplice procede con figure eguali l' vna contro l' altra tutte in consonanza, e la composta procede con figure diuerse in legatura: l' vna, e l' altra si fanno all' vnisono, alla terza, alla quinta, alla sesta, & all' ottaua: quelle che si fanno alla terza, quinta, e sesta, sono cadenze imperfette, perche non hanno la sua vltima perfezione, che si ritroua nelle cadenze, che si fanno all' vnisono, ò all' ottaua, poiche questa è trà le consonanze perfettissima, e l' vnisono hà somiglianza con lei, come altroue s' è detto. Ve ne sono poi alcun' altre, che si chiamano cadenze d' inganno, e cadenze sfugite, come qui sotto si può comprendere.

*Esempio delle Cadenze semplici, e composte.*



*All' unisono,*

alla

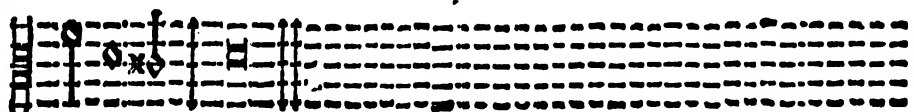
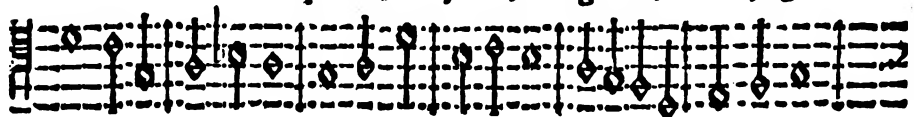


***Semplici,***

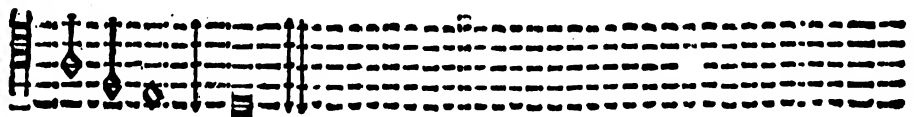
**Composé,**



*terza, alla quinta, alla sesta, d'inganno, sfugita,*



*all' ottava.*



*Delle Fughe, & Imitazioni. Capitolo Decimo.*

**F**Vga è vna replica d'alcune, ò di tutte le figure, che si pongo-  
no in Cartella per la parte, che comincia à cantare, fatta da  
altre parti. Si diuide in più specie, cioè in Fuga sciolta, ò libera,  
Fuga legata, ouero obligata, propria, impropria, autentica, plagale,  
retta, contratia, e contraria riuersa. La Fuga legata è l' istessa,  
ch' è il Canone, del quale parlatemo à suo luogo. La Fuga sciolta  
chiamata ancora soggetto, è quella, della quale si replicano solo  
dall' altre parti alcune figure, ò uoce per quinta, ò per quarta, ò per  
vnifono, ò per ottava lontano dalla parte, che comincia à Cantare.  
La Fuga propria detta regolare è quella, nella quales' osseruano dal-  
le parti, che la replicano, gl' istessi tuoni, e semitoni. L'impro-

**L**

**pria**

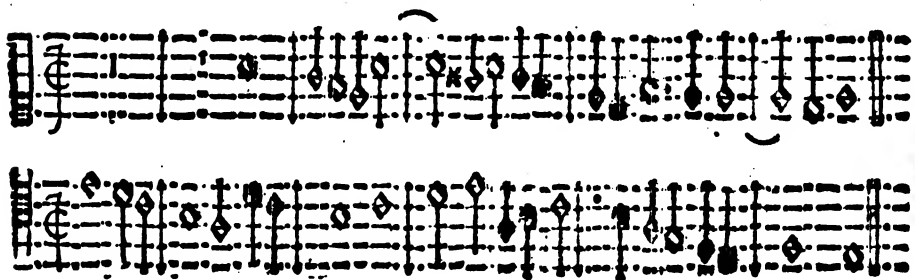


pria, ouero irregolare, è l'istessa, ch'è l'imitazione, della quale parlaremo nel fine di questo Capitolo. La Fuga autentica è quella, che si muoue ascendendo, e la plagale per il contrario descendendo. La Fuga retta è di due sorti, ascendente, e descendente: l'ascendente è l'istessa, ch'è l'autentica, e la descendente è simile alla plagale. La Fuga contraria è quella, le parti della quale, quando fugano, vna ascende, e l'altra descende per gl'istessi interualli, ò mouimenti, come qu'gl' Esempi dimostrano.

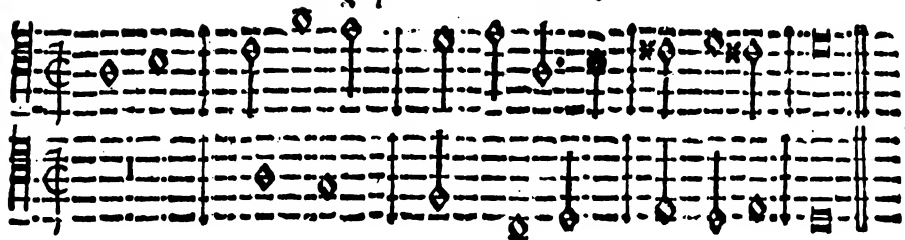
*Fuga scelta, autentica, retta, e propria.*



*Fuga scelta, plagale, retta, e propria.*



*Fuga per contrari moti.*



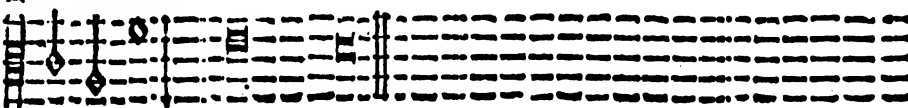
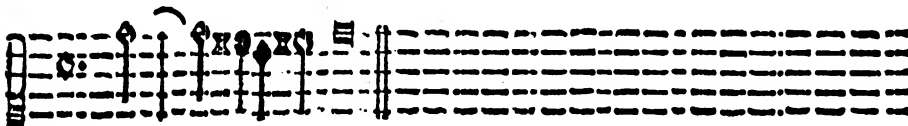
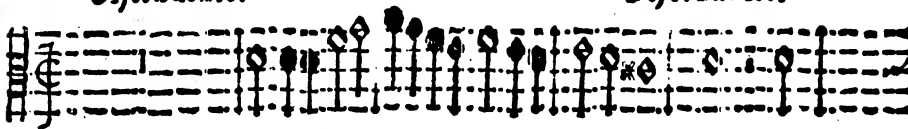
In oltre vi sono altre Fuge composte, le quali se bene non offeruano gl' istessi tuoni, e semituoni, sono però regolari, e perfette, perche abbracciano tutte le corde dell' ottava, che forma il Tuono, come anche alcun' altre incomposte, che similmente sono regolari, e perfette, per l' istessa ragione, & eccone gli Esempi.

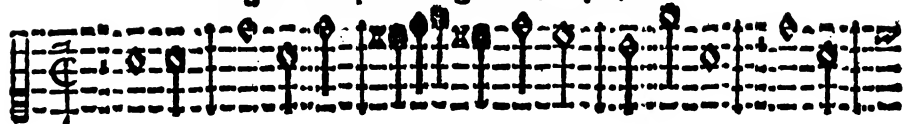
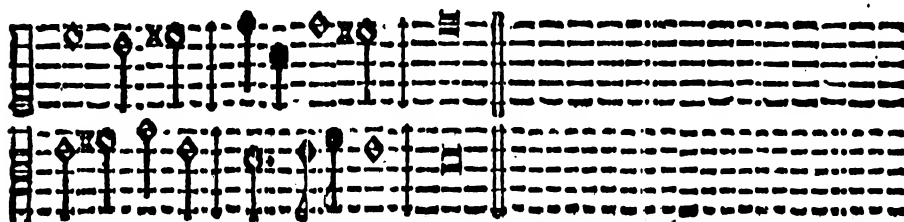
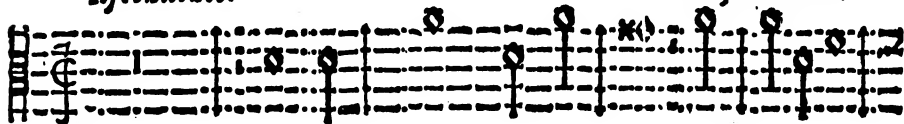
*Fuga composta regolare, e perfetta.*



*Ascendente.*

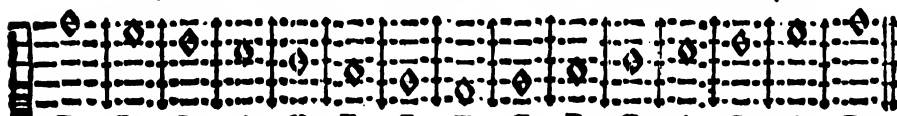
*Descendente.*



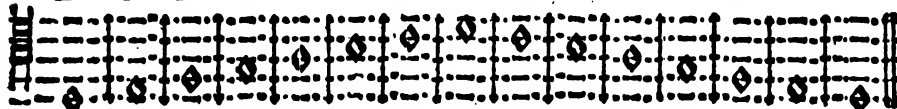
*Fuga incomposta regolare, e perfetta.**Ascendente.**Descendente.*

Per intelligenza della Fuga contraria riuersa è necessario l'hauer buona cognizione delle lettere, ò corde frà di loro contrarie riuerse, la quale s'haurà formando due ottaue, vna ascendente, e l'altra descendente, tanto nel graue, quanto nell'acuto, principian-  
dole nella corda *D* la *solre*, e paragonando le corde ascendenti del-  
la parte graue con le descendenti della parte acuta, come qui.

*Esempio delle lettere, ò corde frà di loro contraria riuerse.*



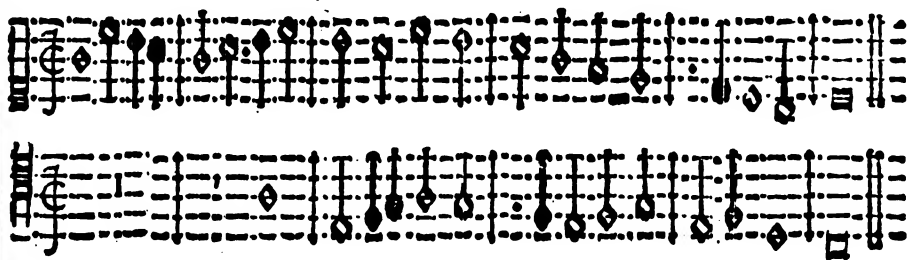
D C B A G F E D E F G A B C D



D E F G A B C D C B A G F E D

Dal che si comprende, che la lettera, ò corda D, graue è contraria riuersa alla corda D, acuta; la corda E, alla corda C; la corda F, alla corda B; la corda G, alla corda A, e così per il contrario; ma per maggior intelligenza della fuga contraria riuersa ponremo il seguente Esempio.

*Fuga sciolta contraria riuersa.*



Adunque se la Fuga principia in D, graue, il suo contrario riuersa; so sarà il D, acuto: se in E, sarà in C: se in F, in B: se in G, in A, e per il contrario, come s'è veduto, e notifi, che se bene si possono formare in altre corde due ottaue, come sopra, ad ogni modo non s'intendono contrarie riuerse, per non hauer la corda B, contraria riuersa alla corda F, come ciascun di buon giudizio può còprendere.

S'auuerta ancora, che questa Fuga contraria riuersa può essere obligata, e sciolta, comes'è detto sopra dell'altre Fughe, e che il Diesis nella guida si cangia in B molle nel conseguente, & il B molle per il contrario in Diesis.

La differenza frà la Fuga contraria, e contraria riuersa consiste in questo, che nella contraria s'hà solamente riguardo alla contrarietà de i moti, che fanno le parti; mà la contraria riuersa, oltre di questo, offerua ancora la contrarietà delle corde nel modo di sopra accennato; il che basti di questa specie di Fuga.

Habbi

Habbi considerazione il Compositore nell' attaccare le fughe di non tardar molto, perche vna voce sola non fa armonia, ne meno attraccarle tanto presto, che dall' vdito non siano comprese, il che si deue intendere nel principio, poiche nel mezzo della Còposizione non è sottoposto à questa regola, essendo facil cosa riconoscere quei suoni, ch' altre volte sono stati chiaramente intesi, ancorche fossero qualche poco differenti.

Deue in oltre il Compositore nel fugar à quattro voci osservare, che il Soprano corrisponda al Tenore, e l' Alto al Basso, cambiando nel processo del Canto le fughe frà di loro, e se le parti fossero più di quattro, la quinta, e sesta parte, &c. potrà corrispondere à chi più li piacerà, quando non si volesse con quella far sentire nuouo soggetto, ò altra inuenzione, il che faria di maggior studio, e più lodeuole, particolarmente, se con l' altre parti s' andassero vicendevolmente rispondendo, & imitando.

*Fuga autentica del primo Tuono à quattro voci.*





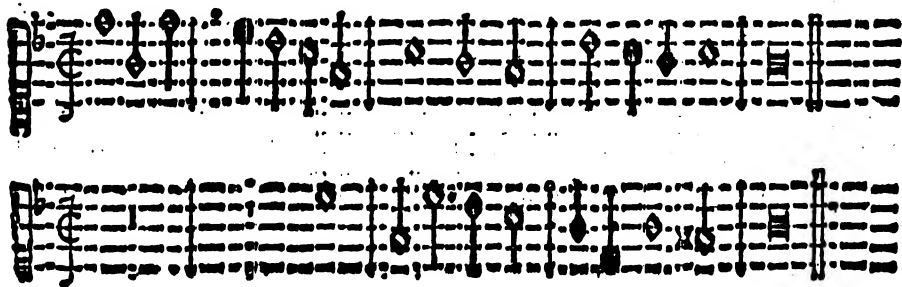
*Fuga plagale del secondo Tuono à quattro voci.*





L' imitazione è vna replica d'alcune, ò di tutte le figure poste nella prima parte, che canta, fatta da altre parti; se si replicheranno solamente alcune figure, l' imitazione sarà sciolta; se tutte sarà legata: queste repliche poi si fanno alla seconda, terza, sesta, e settima, à differenza della fuga, che si può solamente fare all' vnisono, quarta, quinta, & ottava.

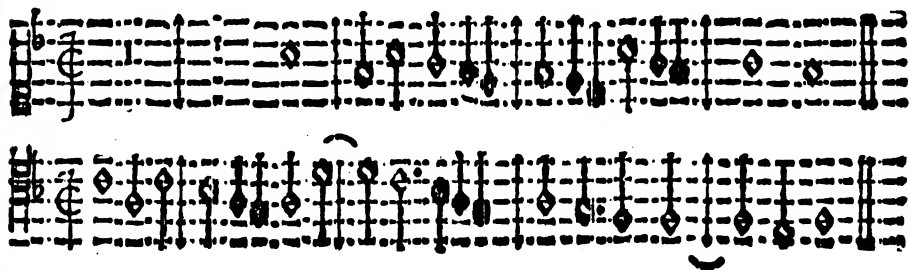
*Fuga del secondo Tuono imitata alla seconda .*



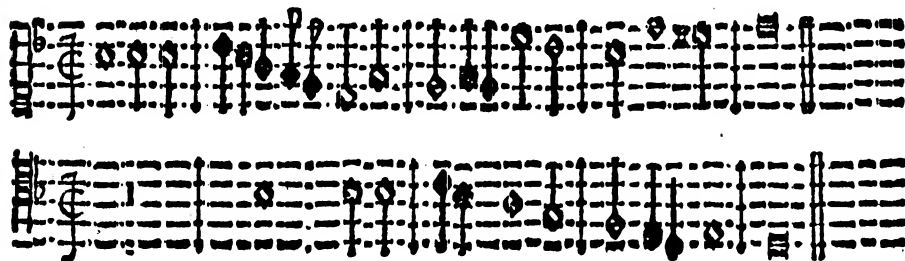
*Fuga del Decimo Tuono imitata alla terza.*



*Fuga del secondo Tuono imitata alla sesta.*



*Fuga del nono Tuono imitata alla settima.*





*Quello, che sia Contrapunto Doppio, di quante sorti si ritroua, e modo di farlo. Capitolo Vndecimo.*

**I**L Contrapunto doppio altro non è, che vna Composizione à due voci fatta sopra, ò sotto à qualche soggetto di Canto fermo, ò figurato, con artificio tale, che si può cantare al diritto, al contrario, & al contrario riuerso in differenti maniere con variazioned'armonia, mutando le parti di graue in acuto, d'acuto in graue, & in oltre vi si può aggiungere altre parti, essendo però fatta cõ l'osseruazioni, che più à basso si diranno.

Il sudetto Contrapunto si può fare del tutto diuerso solamente in noue modi, cioè alla Terza, alla Quarta, alla Quinta, alla Sesta, alla Settima, all'Ottaua, alla Decima, all'Vndecima, & alla Duodecima, e chiascheduno di essi si può variare in molte maniere con armonia diuersa.

Si dice Contrapunto doppio, perche replicandosi in molti modi con diuersa armonia, si viene à raddoppiare: si dice poi alla terza, quarta, quinta, &c. perche nella sua trasportazione, vna parte trasportata resta sempre lontana vna terza, quarta, quinta, &c. da qualche d'vna delle parti principali, cioè che prima sono state fatte.

Per far il sopradetto Contrapunto bisogna priuarfi hora d'vna, ò più consonanze, hora d'vna, ò più dissonanze, hora d'vna, ò più consonanze, e dissonanze, & hora di tutte le dissonanze, acciò che nella replica resti purgato da gli errori: si che solo vi si concedono l'infrastrate; auuertendo però, che le Consonanze, che vi si proibiscono, vi si concedono poi come dissonanze sciolte.

Nel Contrapunto *alla Terza* vi si concede l'Unisono, vna Terza, la Quinta, l'Ottaua, la Seconda legata di sopra, cioè nella parte

re acuta resoluta all' vnifono, e legata di sotto, cioè nel graue resoluta alla Terza, e la Quarta legata di sopra, e di sotto resoluta similmente alla Terza: tutto il resto si proibisce.

Nel Contrapunto *alla Quarta* vi si concede la Sesta, l'Ottaua, la Quarta legata di sotto resoluta alla Sesta, la Settima legata di sopra, e di sotto resoluta alla Sesta, e la Nona legata di sopra resoluta all' Ottaua, e legata di sotto resoluta alla Decimaterza.

Nel Contrapunto *alla Quinta* vi si concede l' Vnifono, la Terza, la Quinta, la Seconda legata di sotto, e la Quarta legata di sopra resolute alla Terza.

Nel Contrapunto *alla Sesta* vi si concede l' Vnifono, vna Sesta, l' Ottaua, vna Decima, la Seconda legata di sopra resoluta all' Vnifono, e legata di sotto resoluta alla Sesta, la Quarta legata di sotto resoluta alla Sesta, e la Settima legata di sopra resoluta alla Sesta, e legata di sotto resoluta all' Ottaua.

Nel Contrapunto *alla Settima* vi si concede vna Terza, la Quinta, e la Seconda legata di sopra, e di sotto resoluta alla Terza.

Nel Contrapunto *all' Ottaua*, vi si concede l' Vnifono, la Terza, la Sesta, l' Ottaua, la Decima, la Duodecima, e tutte le Dissonanze ben risolte.

Nel Contrapunto *alla Decima* vi si concede l' Vnifono, vna Terza, la Quinta, vna Sesta, l' Ottaua, vna Decima, la seconda, e la Quarta legate di sopra, e di sotto resolute alla Terza, e la Settima legata di sotto resoluta all' Ottaua.

Nel Contrapunto *all' Vndecima* vi si concede la Sesta, la Decimaterza, la Decimaquinta, la Quarta legata di sotto resoluta alla Sesta, e la Decimaquarta legata di sopra, e di sotto resoluta alla Decimaterza.

Nel Contrapunto *alla Duodecima* vi si concede l' Vnifono, la

Terza, la Quinta; l' Ottava, la Decima, la Duodecima, la Seconda, e la Quarta legate di sopra, e di sotto risolte alla Terza, e la Settima legata di sotto risolta all' Ottava.

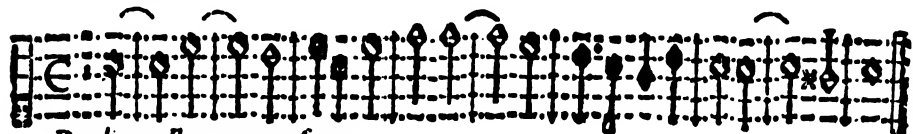
In altro modo non si può fare Contrapunto doppio, che non sia poco meno, che l'istesso con qualche d'vno de i sopra detti; imperochè il Contrapunto alla Decimaterza è simile à quello alla Sesta: il Contrapunto alla Decimaquarta simile à quello alla Settima: il Contrapunto alla Decimaquinta simile à quello all' Ottava, &c. nè alcuno Contrapunto è replicabile alla Seconda, e Nona, poichè le Consonanze si cambiano in Dissonanze, e le Dissonanze in Consonanze.

I predetti Contrapunti con le medesime regole, & osservazioni si fanno, tanto sopra, quanto sotto il soggetto, e sono replicabili, tanto il Contrapunto, quanto il soggetto in molte maniere diverse, come con praticare si troverà; onde qui solo apporremo l' Esempio d' alcuni più principali, dal quale si potrà venire in cognizione de gli altri.

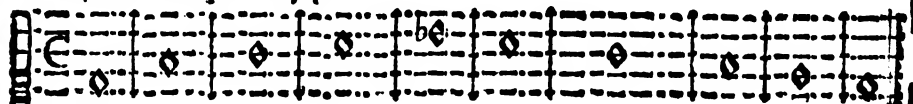
*Esempio del Contrapunto doppio alla quinta fatto sopra il soggetto, il quale si può abbassare una quinta, senza mouere il soggetto, ouero alzare il soggetto una quinta, senza mouere il Contrapunto.*

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Contrapunt.' and contains a series of notes with stems pointing downwards. The middle staff is labeled 'Soggetto.' and contains a series of notes with stems pointing upwards. The bottom staff is labeled 'Replica alla quinta sotto.' and contains a series of notes with stems pointing downwards. The notes are arranged in a way that demonstrates the relationship between the subject and the counterpoint, specifically showing how the counterpoint can be transposed relative to the subject.

*Esempio del sudetto Contrapunto fatto sotto il soggetto, il quale si può alzare una quinta, senza mouere il soggetto, ouero abbassare il soggetto una quinta, senza mouere il Contrapunto.*



*Replica alla quinta sopra.*

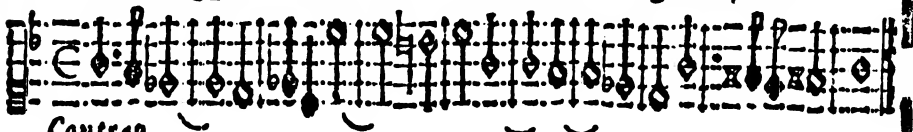


*Soggetto.*

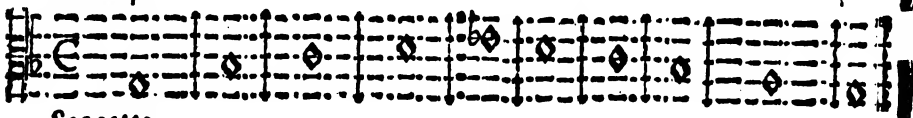


*Contrapunto.*

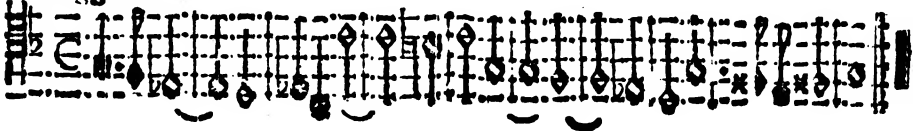
*Esempio del Contrapunto doppio all'ottaua fatto sopra il soggetto, il quale si può abbassare una ottaua, senza mouere il soggetto, ouero alzare il soggetto una ottaua, senza mouere il Contrapunto.*



*Contrap.*



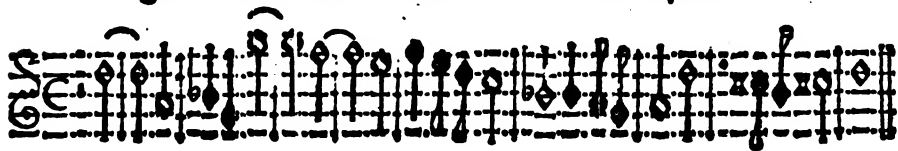
*Soggetto.*



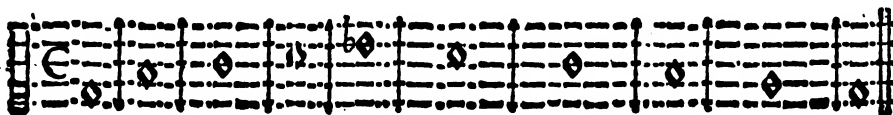
*Replica all'ottaua sotto.*

*Esempio*

*Esempio del sudetto Contrapunto fatto sotto il soggetto, il quale si può alzare una ottava, senza muovere il soggetto, ouero abbassare il soggetto una ottava, senza muovere il Contrapunto.*



*Replica all'ottava sopra.*

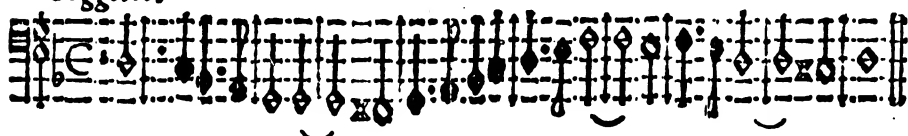
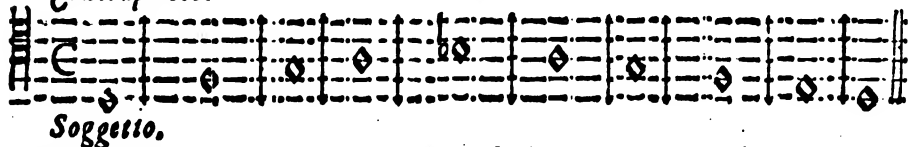


*Soggetto.*

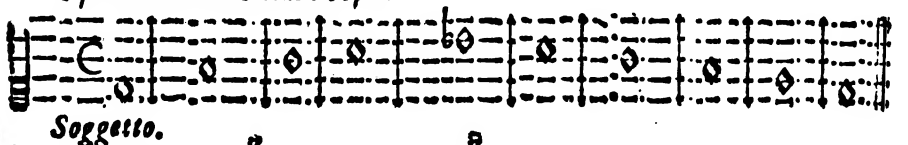
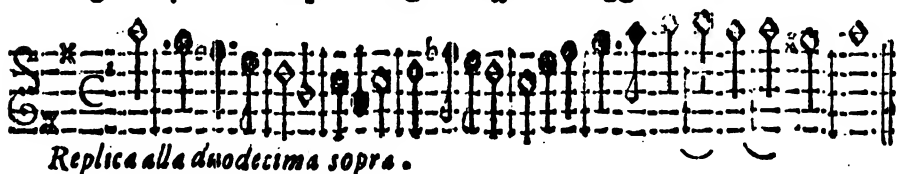


*Contrapunto.*

*Esempio del Contrapunto doppio alla Duodecima fatto sopra il soggetto, il quale si può abbassare una Duodecima, senza muovere il soggetto, ouero alzare il soggetto una Duodecima, senza muovere il Contrapunto, ouero abbassare il Contrapunto una quinta, & alzare il soggetto una ottava.*



*Esempio del sudetto Contrapunto fatto sotto il soggetto, il quale si può alzare Una Duodecima senza mouere il soggetto, ouero abbassare il soggetto vna Duodecima, senza mouere il Contrapunto, ouero alzare il Contrapunto vna quinta, & abbassare il soggetto vna ottaua.*



Per fare vn Cōtrapunto, che si possa cantare ancora al contrario al contrario riuerso, & aggiungerui altre parti, bisogna priuarfi di qualsiuoglia Dissonanza legata, offeruando poi quanto s'appartiene alla replica del detto Contrapunto; mà accioche più facilmente si comprenda il modo di farlo, poneremo il seguente esempio.

*Esempio del Contrapunto doppio alla Decima, il quale si può cantare à due, à trè, & à quattro Voci al diritto, al contrario, & al contrario riuerso in più modi diuersi d'armonia.*

1. *Contrapunto.*

2. *Soggetto.*

3. *Replica alla decima sotto.*

4. *Replica alla duodecima sotto.*

*Replica alla terza sotto.*

A due al diritto in quattro modi, come si vede.

A trè

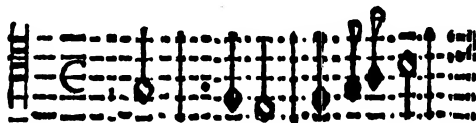
A trè in altri quattro modi, cioè cantando il primo, e secondo Contrapunto con il soggetto: il primo, e quarto: il secondo e terzo; & il terzo, e quarto.

A quattro in altri quattro modi, cioè aggiungendo vna parte al soggetto in terza sopra, e cantandolo con il primo, e secondo Contrapunto, e con il primo, e quarto: di poi aggiungendo la sudetta parte similmente in terza sotto al soggetto, e cantandolo con il secondo, e terzo, e con il terzo, e quarto Contrapunto.

Al contrario, cioè riuoltando le parti, e cambiando l'Alto in Basso, & il Basso in Alto, si può cantare in tutti i sudetti modi, procedendo parimente al contrario nelle repliche delle sopra poste, come qui si dimostra.

*Esempio del sudetto Contrapunto al contrario.*

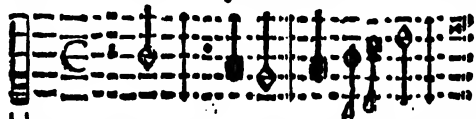
4. *Replica alla Terza sopra.*



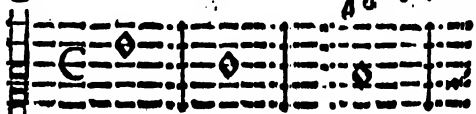
3. *Replica alla Duodecima sopra.*



2. *Replica alla Decima sopra.*



*Soggetto. Basso cambiato in Alto*



1. *Cont. Alto cambiato in Basso.*





Al contrario riuerso, cioè riuoltando le parti, come di sopras' è detto, cambiando l' Alto in Tenore, & il Basso in Soprano, si può cantare in tutti i predetti modi, procedendo nelle repliche nell' istessa maniera, che si procede al contrario, come quì l' esempio dichiara.

*Esempio del sopradetto Contrapunto al contrario riuerso.*

4. *Replica alla Terza sopra.*

3. *Replica alla Duodecima sopra.*

2. *Replica alla Decima sopra.*

*Sog. Basso cambiato in Soprano.*

1. *Cont. Alto cambiato in Tenore.*



In oltre si può cantare à due, à tre, & à quattro in altri modi, de quali per breuità si tralascia la dichiarazione, come anche l' esempio di tutti, potendosi da quanto s' è detto comprendere il modo di farli.

E ben però vero, che ne i Contrapunti doppi, Canoni, & altre sorti d' obbligazioni vi nascono alle volte alcune relazioni di consonanze

nanze, e dissonanze, che all' vdito non rendono quella souauità, ch' egli desidera dalle Cantilene Musicali; tutta volta però in simili sorti di Composizioni si possono tolerare; mà fuori di tali occasione non si permettono.

*De Canon, & altre obbligazioni. Capitolo Duodecimo.*

**C**anon' altro non vuol significare, (secondo il Picerli, & altri) che regola, perche si fa con regole, & osseruazioni tali, che vna, o più parti replicano tutte le figure, o note contenute nella prima parte, che comincia il Canto chiamata *Guida*, perche serue per guida, e maestra de i moti, che deuono fare l'altre parti chiamate *Consequenti*, perche vanno seguitando gl' istessi mouimenti della *Guida*.

Il detto *Canon* è di due sorti, cioè sciolto, o libero, e legato, o obbligato. Il Canone sciolto è quello, nel quale il Compositore adopra ogni consonanza, e dissonanza, come li piace, & il legato è quello, nel quale si priua d'alcuna consonanza, o dissonanza. L' vno, e l' altro si fanno all' vnisono, alla seconda, alla terza, & à qualsiuoglia altro interuallo, tanto per moto retto, quanto per moto contrario, e con mille altre (per così dire) obbligazioni. In oltre possono essere finiti, & infiniti: il Canone infinito è quello, nel quale le parti, giunte che sono all' vltima figura tornano da capo vna, due, tre, e più volte, nel che si potrebbe procedere in infinito, se si trouassero voci infinitamente durabili, e si chiama ancora circolare, perche andando dal principio al fine, e ritornando dal fine al principio fa quasi vn circolo. Il Canone finito è quello, nel quale le parti tutte si riducono alla cadenza, & insieme finiscono; mà perche il descriuere tutte le regole particolari saria di molta lunghezza, e di non poca oscurità, per tanto apportherò solamente vna

regola facilissima, che potrà seruire à tutti, eccetto ad vno, nel quale vna parte comincia dal principio, e l'altra dal fine, di cui parleremo più à basso.

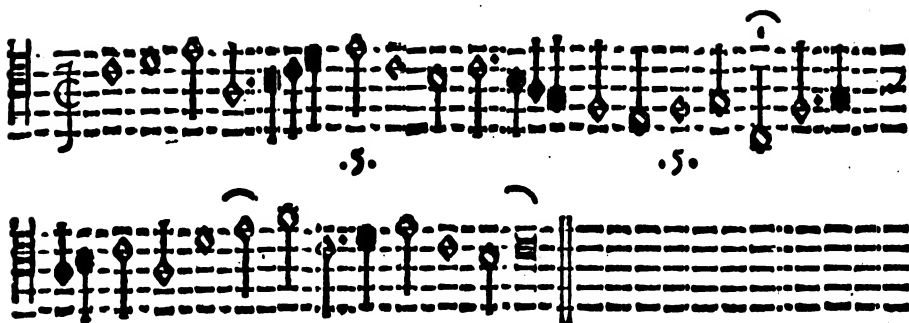
Volendo adunque fare vn Canone all' vnisono, ò à qualsuoglia altro interuallo per moto retto, ò contrario, si pongano prima in Cartella alcune figure per la *Guida*, e quando si vorrà far cantare il *Consequente*, si farà entrare con l' istesse figure di detta guida distante dal principio di quella per l' interuallo, che dourà dare il nome al Canone, come per esempio, se il Canone si vorrà chiamare *alla terza*, entrerà distante per vna terza, se *alla quarta*, per vna quarta, &c. doppo quello si facci contrapunto sopra, ò sotto la guida, e di mano in mano si ricopino le figure della medema guida per il conseguente finche si vorrà terminare il Canone, il quale potrebbe procedere in infinito, & anco farui entrare infinite parti, come appare nel Canone posto nella mia Opera terza. Il modo di terminare il Canone finito è questo: doppo che il conseguente haurà replicato tutto il Canone posto nella guida per quell' interuallo, che piace al Compositore, s'aggiungeranno alla detta guida alcune figure per riempimento, con le quali si concluderà il Canone, auuertendo finirlo più che sia possibile nelle corde del Tuono, nel quale sarà stato principiato, e se il Canone sarà à più di due voci, il riempimento di figure nella guida si farà dopo, che l' ultimo conseguente haurà replicato il Canone della guida, come s'è detto, e dall' esempio più chiaramente si conoscerà. In oltre si deue auuertire di non far pause in modo, che nelle resoluzioni rieschino sincopate, per la ragione adotta di sopra nel 10. Capitolo della prima parte.

Quando il Canone sarà terminato si copierà la guida col porle in principio le Chiaui, e le pause, ouero collocando il segno di Ripresa. 5. sotto, ò sopra la figura, ò pausa, sopra, ò sotto la quale il conse-

conseguente dourà principiare, e doue haurà da terminare vi si farà il segno di Corona  $\odot$  e nota, che il Canone, nel quale vna, due, ò più parti cantano sopra la guida, si chiama chiuso, perche l'altre parti, ouero conseguenti sono racchiuse, e contenuti nella guida, e se le parti saranno separate, e spartite, si chiamerà aperto, ouero risoluto; che perciò i conseguenti diuisi dalla guida vengono chiamati *risoluzioni*.

*Canone à tre Voci all' unisono risoluto.*



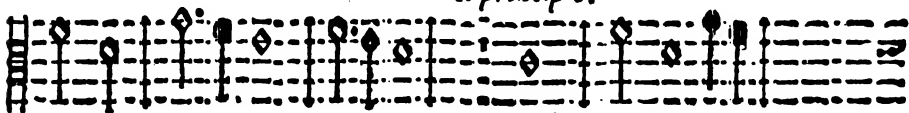
*L' istesso Canone chiuso.*

*Canone infinito à quattro voci in sub Diapente, & in sub Diapason, & in sub Diapason Diapente resoluta.*

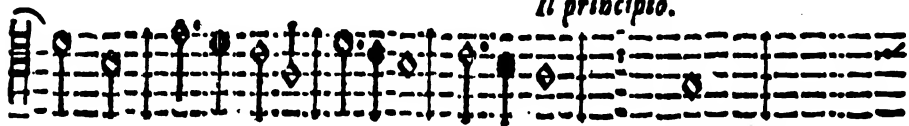




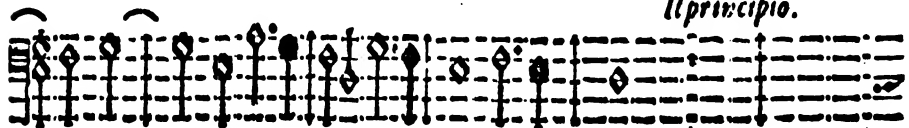
*Il principio.*



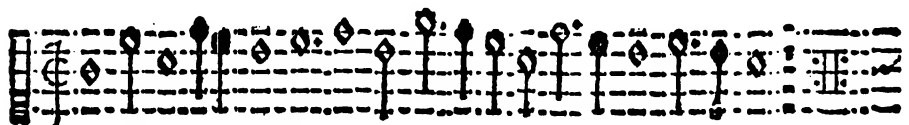
*Il principio.*



*Il principio.*



*L' istesso Canone chiuso.*



.5. .5.5.

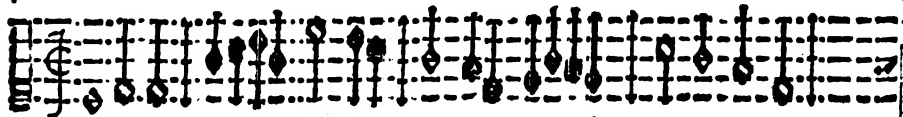
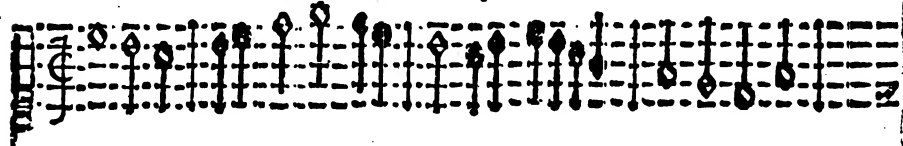
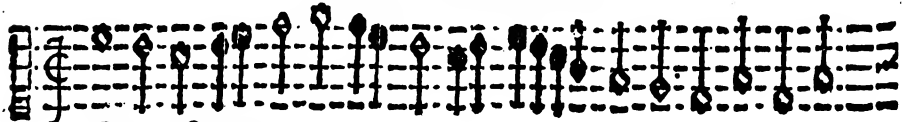
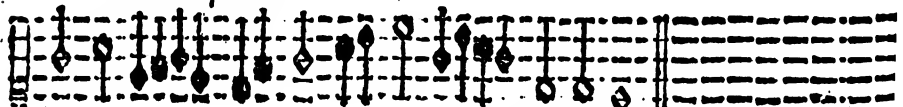
*Canone à due voci in sub Diapente per moti contrari risoluto .*



*L' istesso*

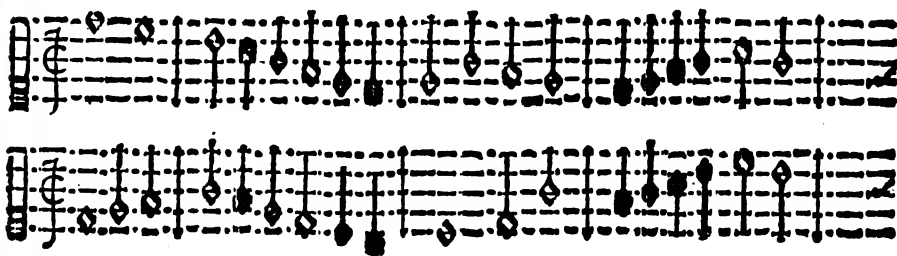
*L'istesso Canone chiuso.*

Il Canone, che segue è quello, che non si può fare con la regola generale à qualsivoglia altro Canone data di sopra; mà bisogna prima porre in Cartella la metà del Canone, e farvi sopra, ò sotto vn'altra parte in contrapunto, il che fatto si ricopino le figure della parte superiore, e di poi quelle dell'inferiore all'indietro, come qui sotto si mostra. Si deve però osservare nel componerlo di non fare frà le parti dissonanza, ne figure puntate, ne Diesis, ne B molle. *Canone à due voci, nel quale una parte comincia dal principio, e l'altra dal fine, stando ambe due le parti al diritto, risoluto.*

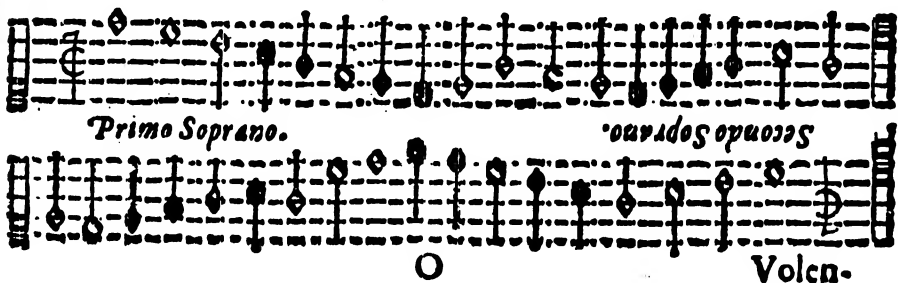
*Il sudesso Canone chiuso.**Primo Soprano.**Secondo Soprano.*

Il sudetto Canone si può eziandio fare in vn'altra maniera (& è meglio, e più praticabile) cioè, che la parte, che comincia dal fine canti, come se cantasse alla diritta stando all'incontro dell'altra parte; mà oltre le sopra dette osseruazioni, deuessi auuertire di principiare in corde, che nel fine siano del Tuono, sopra del quale si vorrà far il Canone, e che non si facciano pause rotte, ne accidente alcuno frà la Composizione, poiche nella parte, che comincia dal fine nascerebbero false relazioni, & altri incōuenienti. Quando il Canone sarà fatto, si ricopino le figure della parte superiore, e di poi si volti la Cartella alla riuersa, e si ricopino quelle dell'inferiore nella conformità, che quì si vede.

*Canone à due voci, nel quale una parte comincia dal principio, e l'altra dal fine, stando una delle dette parti al diritto, e l'altra al cōtrario, risoluto.*



*Il sudetto Canone à due Soprani chiuso.*



O

Volcn.



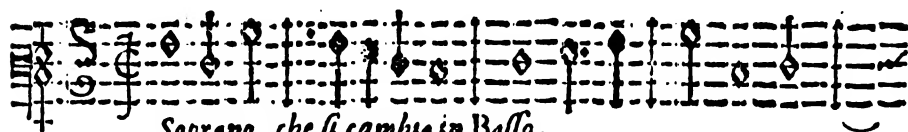
Volendo ancora fare vn Canone, che ogni volta, che si torna da capo si possa alzaré vn grado lontano dal principio, si consideri quello posto di sopra nella prima parte del PADRE D. AGOSTINO BENDINELLI LVCCHESI *Canonico Regolare Lateranense*, à cui se bene la Musica serue solamente per ornamento di molte altre virtù, è però anche in questa così eccellente, che al giorno d'hoggi, per mio credere, hà pochi, che l'agguagliino, & io ben posso attestarne per riconoscere da suoi amoreuoli, e ben fondati insegnamenti tutto il meglio, che hò appreso di questa professione.

Per compimento di questo Capitolo aggiungeremo vn obbligo di Composizione à quattro voci, la quale si può cantare ancora al contrario riuerso, cioè ruoltando le parti, e cambiando il Soprano in Basso, l'Alto in Tenore, il Tenore in Alto, & il Basso in Soprano, e così le figure saranno frà loro contrarie riuerte nel modo spiegato nel Capitolo delle fughe. La regola di farla è questa: si fugga la quarta con il Soprano in luogo di cōsonanza, fuor che nel modo si vedrà nell' Esempio: non si facci legatura, eccetto di quarta, e con le parti di mezzo: s'auuerta, che il Soprano con l'Alto vadi di terza, di quinta, d'ottaua, e qualche volta di sesta ben posta, e l'istesso s'osservi frà il Tenore, & il Basso; l'altre due parti frà di loro s'accomodino, come si può, e notisi, che nel ruoltar le parti, le pause non si mutano: il *Diesis* si cangia in *B molle*, & il *B molle* in *Diesis*, come altrove s'è detto, e praticato nella quinta mia Opera: s'auuerta ancora, che non si possono sempre frà le parti dare tutti gli accordi soliti, e ciò per fuggir qualche incōmodo, che praticando si conoscerà.

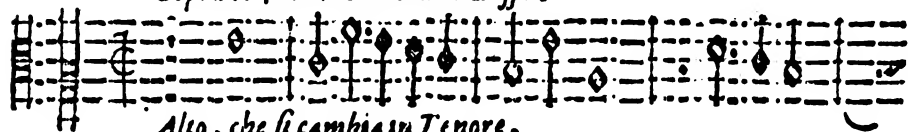
# PARTE SECONDA

107

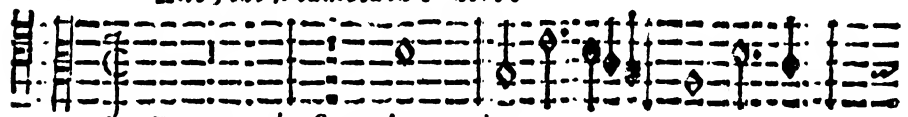
Composizione à quattro voci, che si può cantare anenra al contrario  
riuerso.



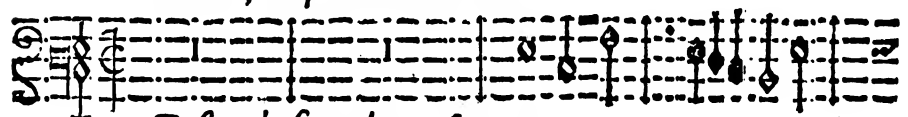
*Soprano, che si cambia in Basso.*



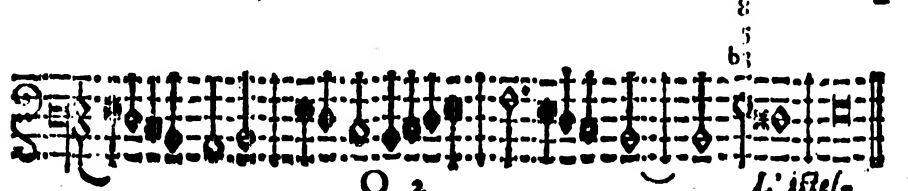
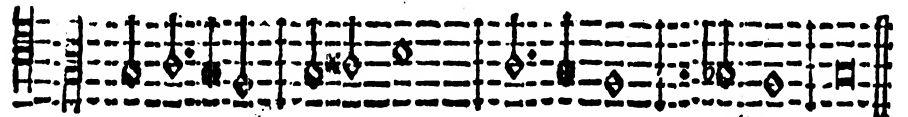
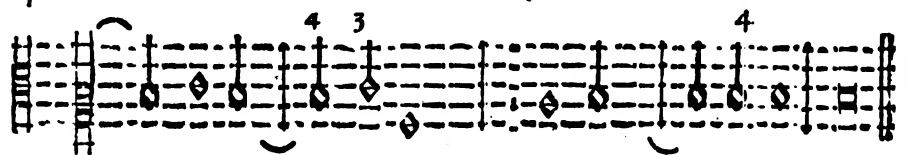
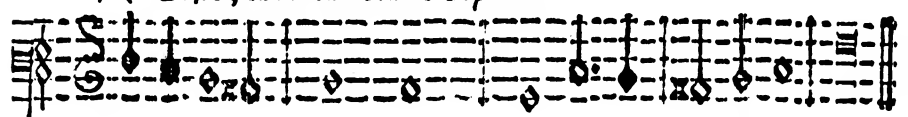
*Alto, che si cambia in Tenore.*



*Tenore, che si cambia in Alto.*



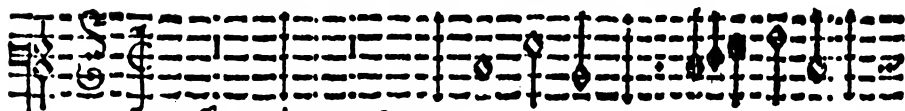
*Basso, che si cambia in Soprano.*



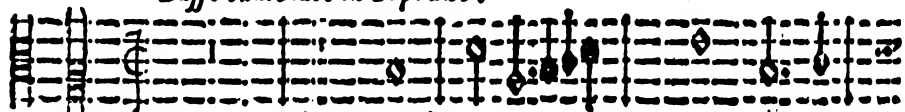
O 2

L' istef.

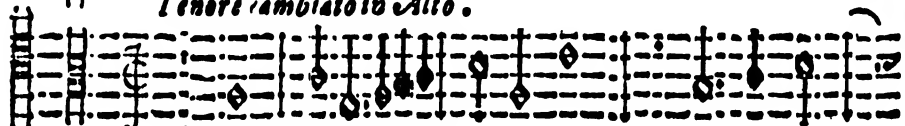
*L'istessa Composizione al contrario inversa.*



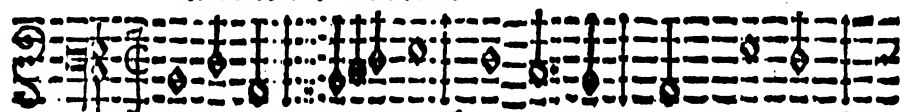
*Basso cambiato in Soprano.*



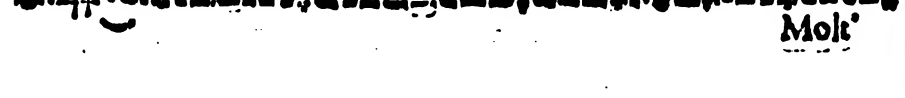
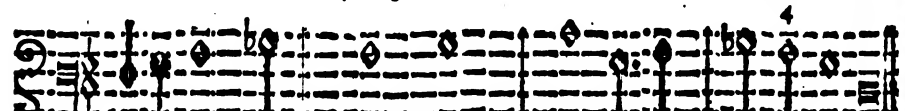
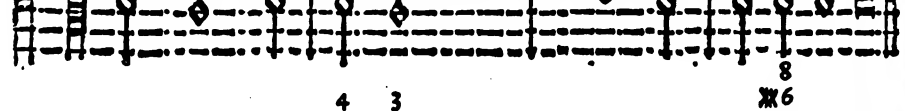
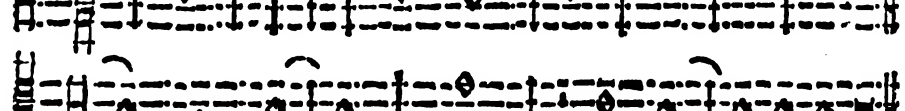
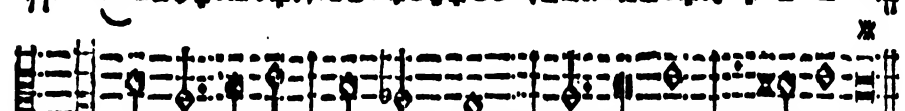
*Tenore cambiato in Alto.*



*Alto cambiato in Tenore.*



*Soprano cambiato in Basso.*



*Molt'*

Molt' altre sorti d'obligazioni si possono trouare, poiche è in potestà del Compositore l' obligarsi come vuole, e perciò altro nõ dirò di loro, stimando, che quanto hò detto sia bastante per la cognizione di qualsiuoglia altre.

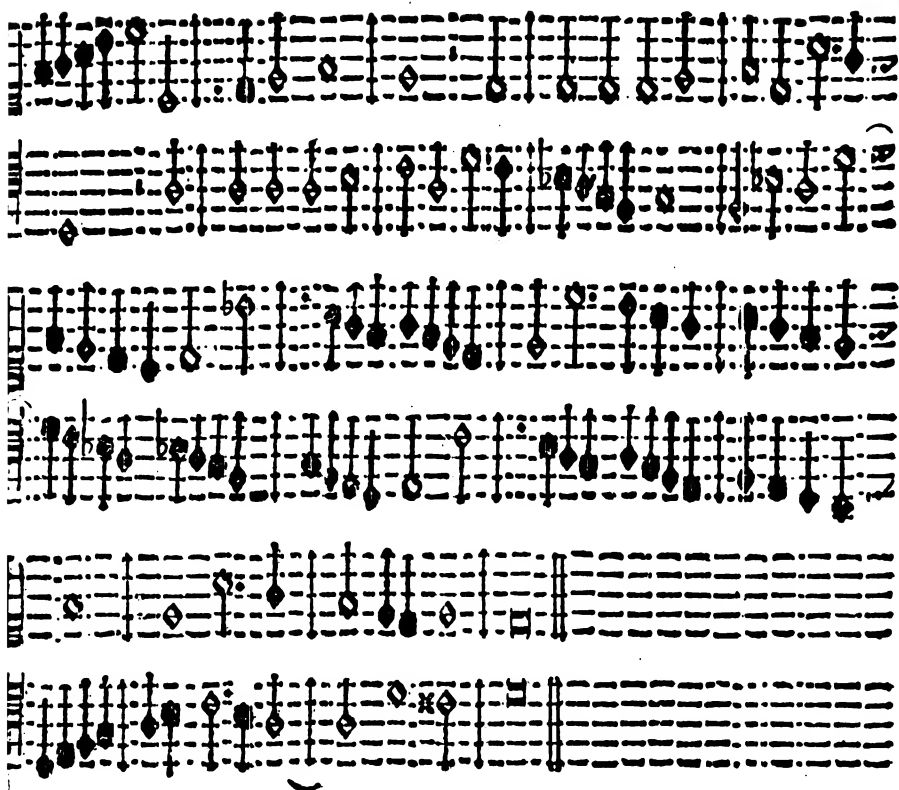
Chi desidera vedere studi particolari sopra Canoni, veda la Messa *O salutaris Hostia* di Pier della Rue, la Messa *de Feria di Feuim*, la Messa *de Beata Virgine*, *Or ad Fugam* di Iosquino, la Messa *Veni Sancte Spiritus* di Vulfrano, la Messa *Lumbré* di Brumel, la Messa *Benedicta es Calorum Regina* di Morales, la Messa *Vltimi miet sospiri* di Roccho Rodio, la Messa *de Beata Virgine* di Coltanzo Porta, la Messa *Repleatur os meum* del Palestina, i Magnificat per tutti li Tuoni Ecclesiastici di Lodouico Vittoria, i Canoni di Francesco Soriano, i Duo del Mettallo, la Decimaquarta Opera di Francesco Valentini, il Libro de Canoni à 2. 3. e 4. di Gio. Paolo Cima, la Cartella Musicale d' Adriano Banchieri, l' Organo de Cantori di Gio. Battista Rossi, e per vltimo la terza mia Opera Musicale.

*Della Compositione à due, tre, e quattro. Capitolo Decimoterzo.*

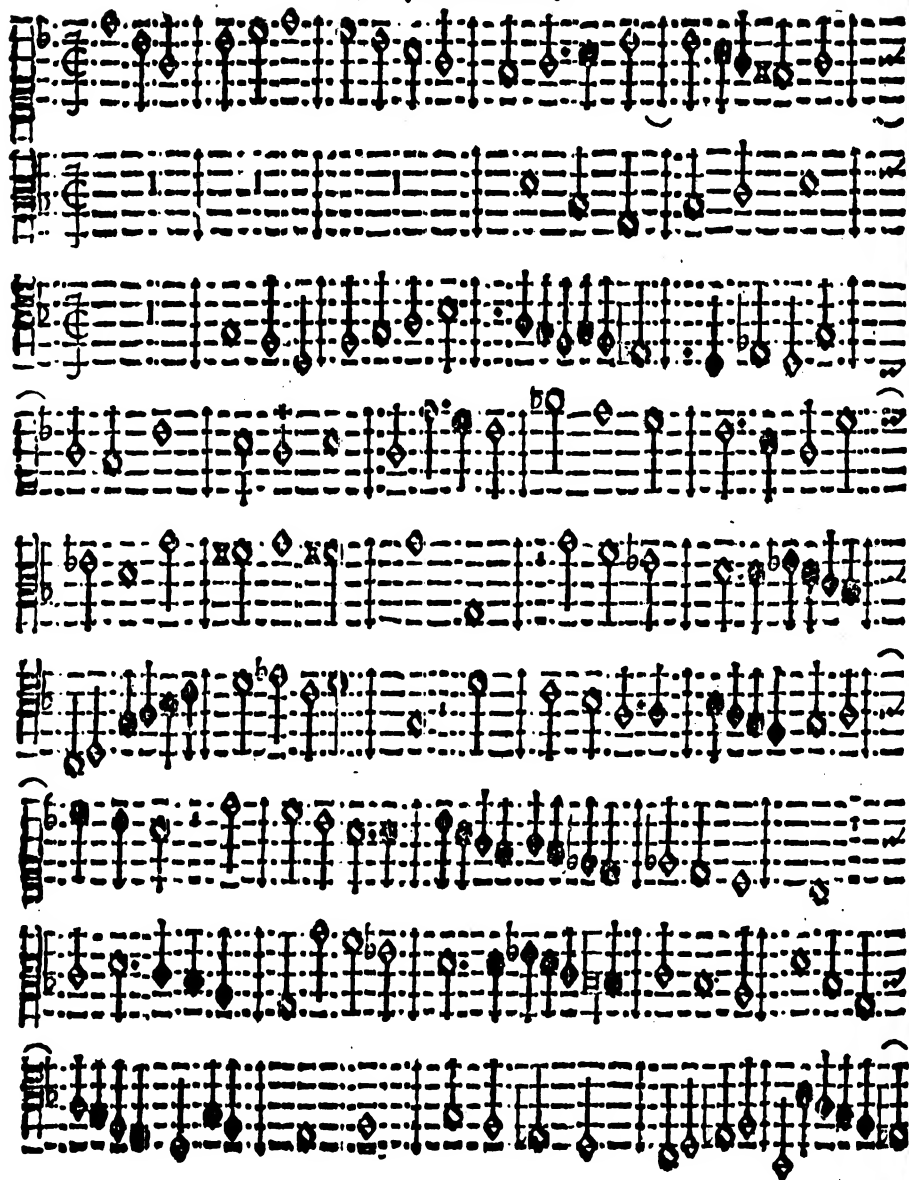
**I**L Duo ( ouero Compositione à due voci ) è il più difficile da farsi, perche in esso bisogna osseruare puntualmente i precetti dati di sopra, essendo regola generale, che à quante manco voci le Compositioni si fanno, più regole vi vanno.

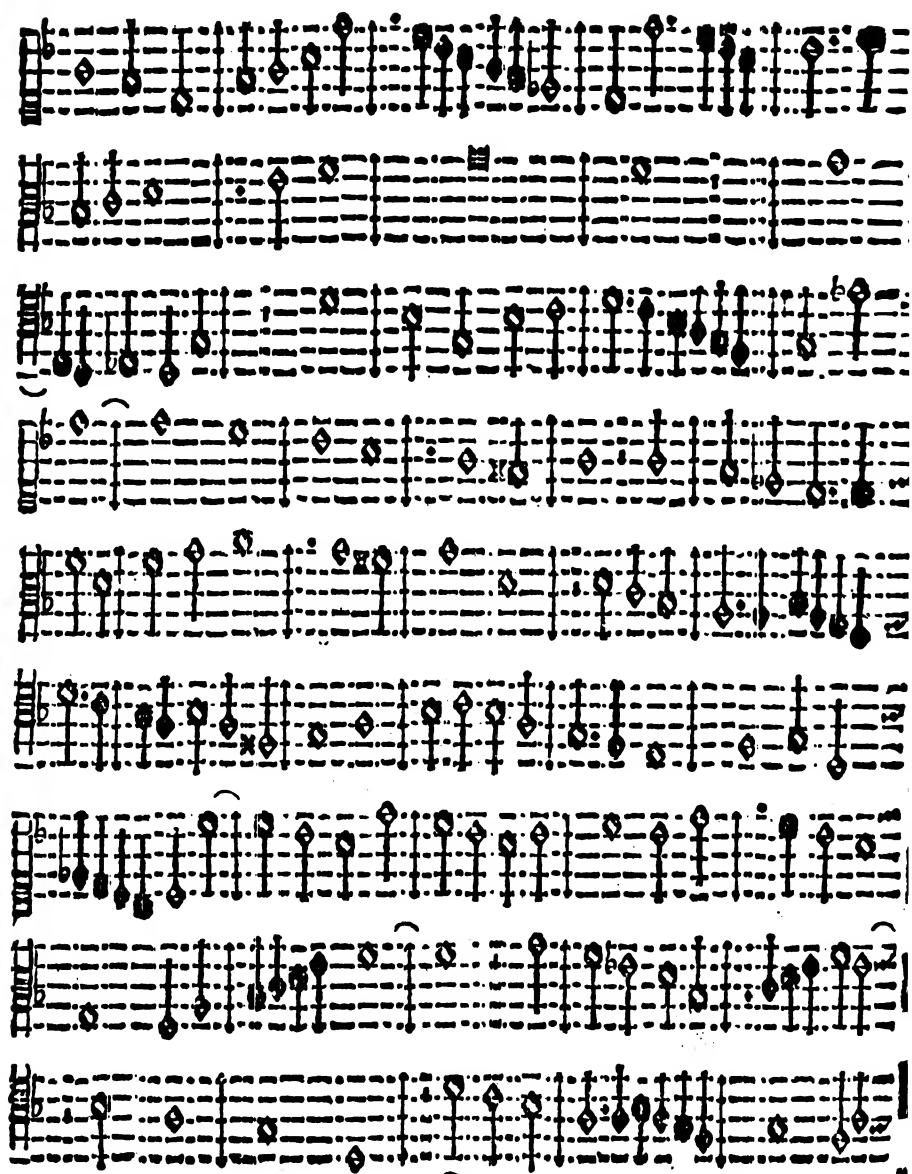
Adunque nel Duo si schiueranno gli vnisoni, e le ottauæ più, che sia possibile, particolarmente in battere: si farà che le parti s' imitino frà di loro, e cantino leggiadramente andando per moto contrario, e congiunto più che si può, fuggendo le false relazioni, e salti irregolari, risoluendo le dissonanze conforme le buone regole altroue insegnate, e le cadenze si faccino all' vnisono con la seconda, ò all' ottaua con la settima, e non mai con la quarta. *Esem-*

*Esempio del Duo.*

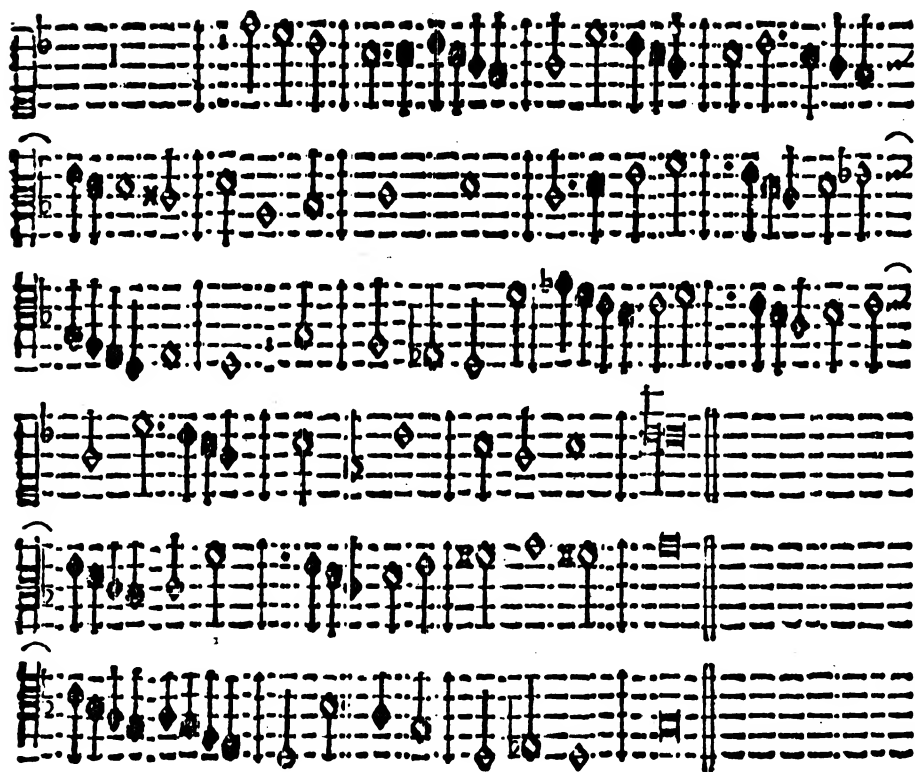


Il Terzo ( ouero Composizione à trè voci ) deue partecipare discretamente del graue, e dell' acuto, e non sia mai priuo della terza, ò della quinta, & in mancanza di loro della sesta, la quale, se sarà maggiore ( al parere del Zarlino nelle sue Ist. Arm. parte terza Capitolo 60 ) meglio si diuiderà (massime per fuggire il tritono) con la terza maggiore nell' acuto, e la minore con la terza minore nel graue, che alerimente.

*Esempio del Terzo.*

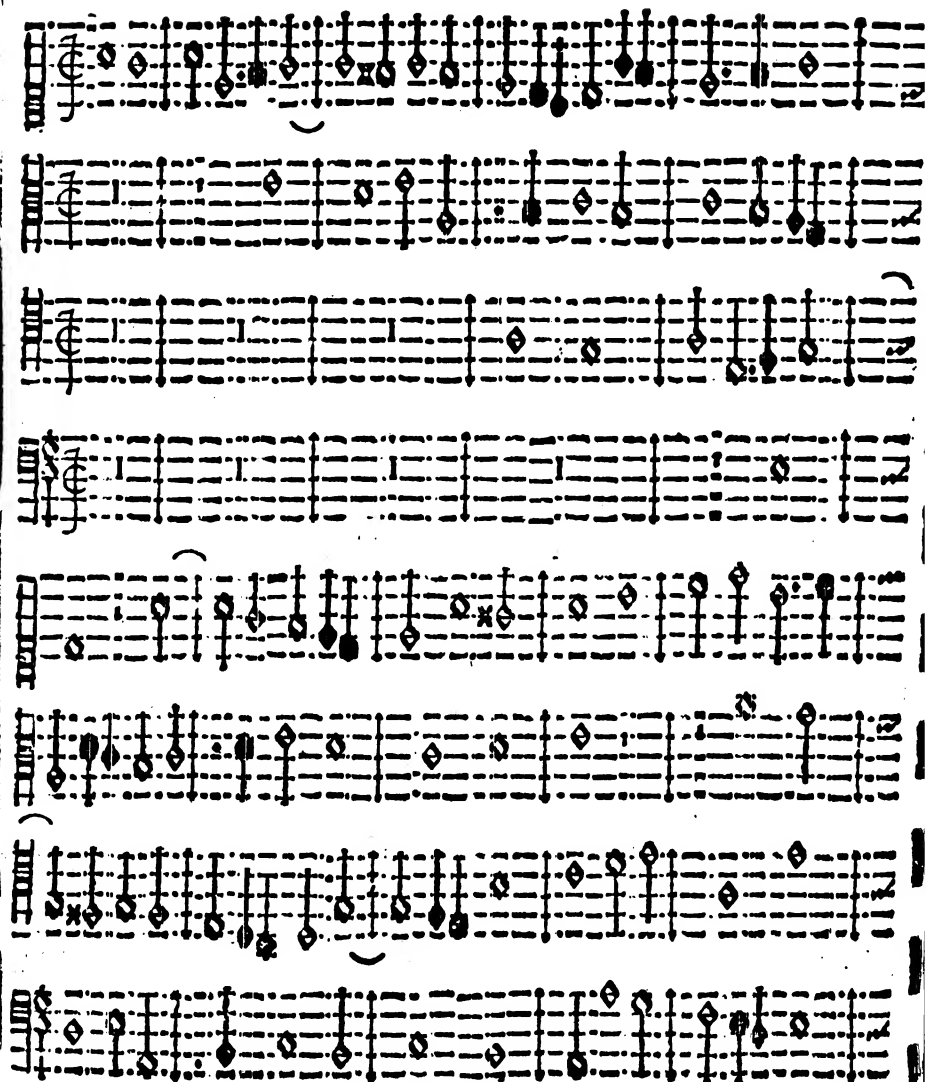


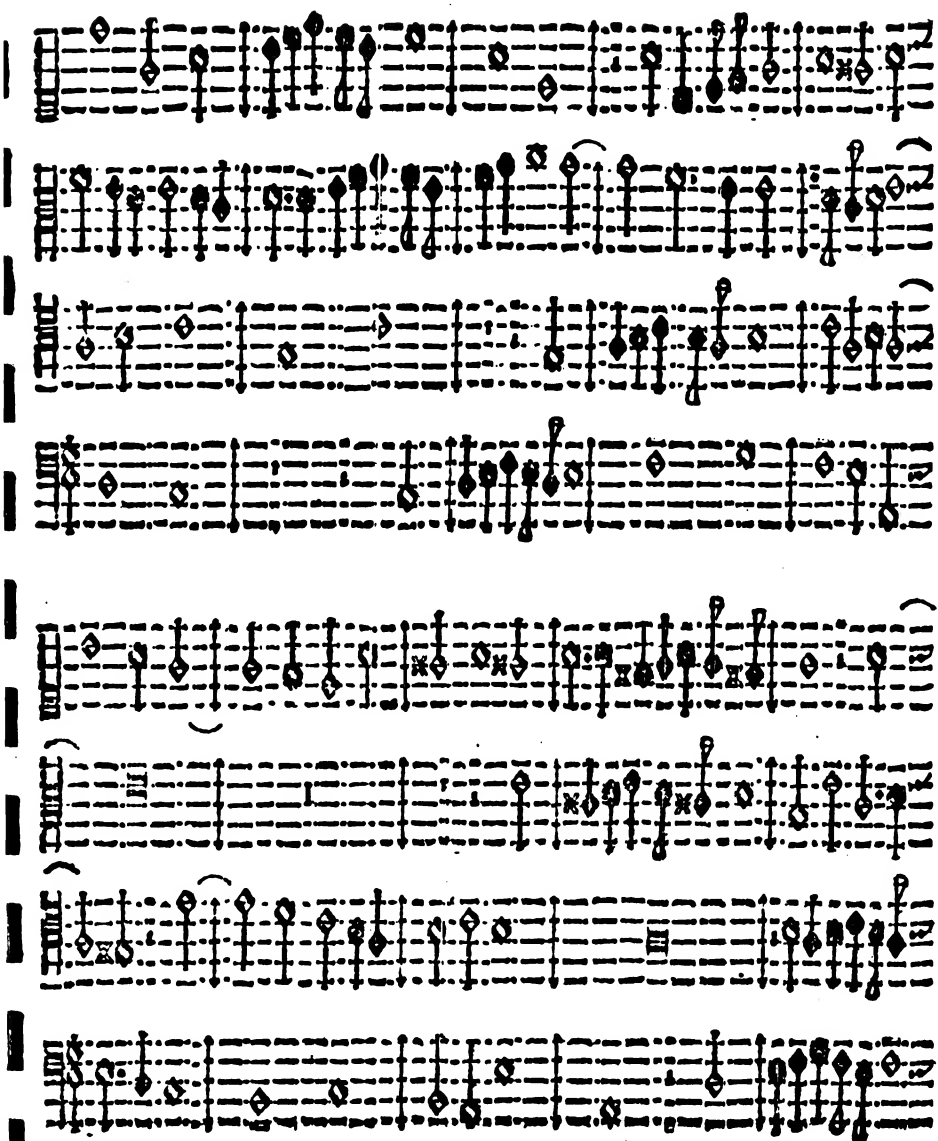




Il Quarto (ouero Composizione à quattro voci) benchè non sia soggetto à tante strettezze, quanto è il Duo, e Terzo, con tutto ciò deue offeruare diligentemente il Tuono, e non essere priuo nell' istesso tempo della terza, e della quinta, acciò non resti voto d'armonia, e non potendo alle volte ponerui i detti accordi, vi s'accommoderà la sesta nel miglior modo che si può; con ambe le parti di mezzo sarà lecito andare di quarta in quinta, e per il contrario, fuggendo gli vnisoni mal potti, & offeruando nel resto le regole, e precetti dati altroue.

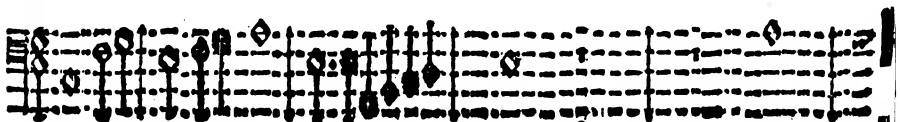
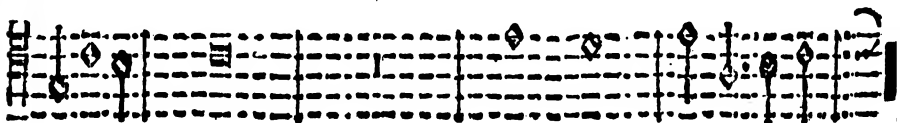
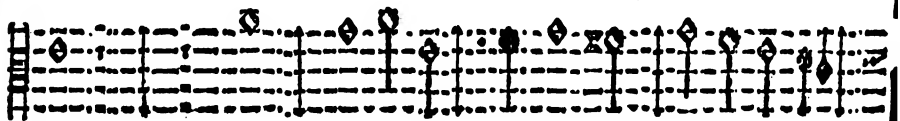
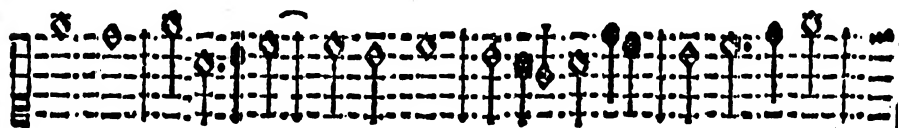
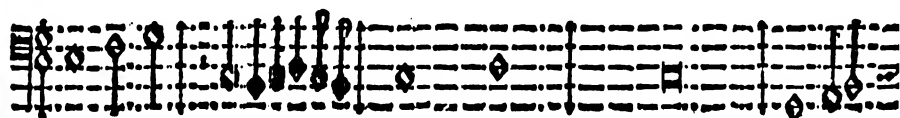
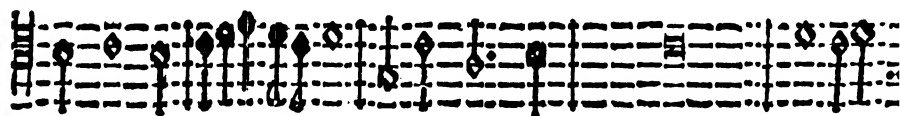
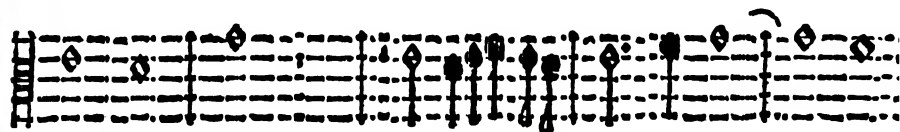
*Ejemplo del Quarto.*





# PARTE SECONDA

117







Non m'estendo in dar osseruazioni per le Composizioni à più di quattro voci, poiche da quanto s'è detto, il nouello Compositore facilmente conoscerà in che maniera debba regularsi, tanto più, che crescendo le parti, crescono le licenze; onde se il studioso Scolaro componderà bene à quattro voci, non haurà difficoltà alcuna nelle Composizioni à cinque, sei, e più voci; ricordando solo, che quanto più componderà osseruato, tanto migliori saranno le Composizioni, & esso più stimato da quelli, che fanno.

*In qual sorte di Composizioni sia lecito alle volte al Compositore seruirsi di qualche licenza, & autorità. Capitolo Decimoquarto.*

**S**E bene le buone regole osservate fanno ottimo effetto in ogni Composizione; ad ogni modo pare, che in alcune si richieda maggiormente la loro osservanza, più che in altre; onde sarà bene

ne vediamo in qual specie di Canto sia lecito alle volte al Compositore seruirsi di qualche licenza, & autorità.

Si possono le Composizioni diuidere in due sorti, cioè di voci, & di suoni: quelle di voci, ò sono Ecclesiastici, ò dicansi sacre, come Salmi, Messe, Motetti, &c., ò sono secolari, ò Profane, (per meglio dire) come Arie, Canzonette, stili recitativi, Madrigali, &c. in oltre le Composizioni Ecclesiastiche possono essere in concerto, ò à Capella, dette alla Palestina, per esser stato questo stile frequentato da quel grand' huomo di Gio. Pier Luigi Palestina, chiamato degnamente da Agostino Pisa nel suo Trattato della battuta à carte 87, honore cella Musica, e Principede' Musici, & à carte 124 afferma, che per causa sua non fù da sommi Pontefici, sbandita dalle Chiese la Musica, come haueuano pensiero di fare, per i molti abusi cagionati da Compositori ignoranti.

Il fine delle Composizioni Ecclesiastiche, siano di voci, ò di suoni, è honorare, e lodare Iddio, e mouere chi ascolta à deuotione, & il fine d' altre Composizioni, è dilettae l' udito, e ricreare l' animo de gli ascoltanti.

Adunque nelle Composizioni da Chiesa douranno osservarsi le buone regole, e precetti, per honorare, e lodare Iddio cò ogni miglior modo, particolarmente in quelle à Capella, nelle quali non sarà lecito pigliarsi licenza, & autorità, se non tanta, quanta se ne sono presa il Palestina, Costanzo Porta, Ciprian de Rore, Morales, Adriano Vuilaert, Henrico Isaac, & altri autoreuoli Pratici: nelle concertate poi si tolera alle volte qualche cosa, massime se sono à molte voci, come ancora nelle Composizioni profane, Sinfonie, & in alcun' altre fatte per mouer gli affetti.

E ben vero, che le regole di Musica non sono precetti diuini; mà sono però precetti humani osservati da buoni Compositori, i quali

quali se alcuna volta li trasgrediscono, lo fanno con artificio tale, & in certe occorrenze, che fanno conoscere à gl' Intelligenti non potersi fare altrimenti, à differenza d'alcuni, che si fanno lecito ogni cosa, senza distinguere stile da stile, e Composizione da Composizione, non considerando, che gl' Intendenti non misurano il valore delle persone dalle licenze sregolare nelle Cantilene; mà dalla bontà di quelle. Questi tali, che sprezzano le buone regole danno a conoscere, che non l' intendono, mentre si vanno ostinando nella loro falsa opinione, che non si possono formar Canti grati, e vaghi all' vdito con l' osservanza de buoni precetti: veggano l' opere de Sig. Benevoli, Graziani, Carissimi, Fabri, Foggia, Abbatini, Virgilio Mazzochi, e d' altri simili Compositori, che restaranno conuinti, poiche in esse si scorge l' artificio, e vaghezza Musicali con le buone regole vniti insieme: in somma conchiudo, che quelli, i quali compongono senza saper render le vere ragioni di ciò che fanno, sono à guisa di Ciechi, che vanno sì, mà non sanno doue si posino il piede, il che basti per hora.

*De i Tuoni del Canto figurato. Capitolo Decimoquinto.*

**I**l trattare de i Tuoni, ò Modi è materia assai difficile per la diversità dell' opinioni, tanto nel numero loro, quanto nel nome, come si può vedere nelle Istit. Arm. del Zarlino parte quarto Capitolo Terzo; mà sia come si voglia, noi solo dimostreremo, che non sono ne più, ne meno di dodici, seguendo il parere dell' istesso Zarlino, huomo, che in questa scienza non hà hauuto chi l' agguagli come afferma l' Artusi nell' Arte sua del Contrapunto; e prima si deu auuertire che, chi non haurà buona cognizione delle specie già mostrate di sopra nel secondo Capitolo, non potrà giungere all' intelligenza perfetta di quanto segue.



Il Tuono adunque altro non è, che vna forma, ouer qualità d'armonia, che si troua in ciascuna delle sette specie dell'ottaua, modulata per quella specie di quinta, e quarta, che sono conuenueuoli alla sua forma: si chiama *Tuono* dal verbo *Innuouare*, & è propriamente del Canto fermo, à differenza del figurato, nel quale il Tuono vien chiamato *Modo* dal verbo *Modulare*; onde i modi nel Canto figurato altro non sono, che diuerse modulazioni, & armonie.

Sei sono le lettere Musicali, che formano l'ottaua, dalle quali nascono i Tuoni, ò modi, cioè D. E. F. G. A. C. lasciandosi fuori la corda B, per non hauei la quinta, e quarta perfetta naturale: ciascuna delle dette lettere abbraccia due Tuoni, vno detto autentico, e l'altro plagale, la differenza de quali si dirà altroue; l'autentico si ritrouafrà l'ottaua diuisa, come nel primo modo si vede, & il plagale frà l'ottaua diuisa, come nel secondo appare.



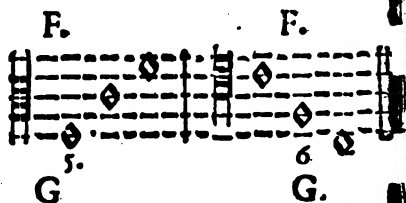
La varietà dei sudetti Tuoni nasce dalle specie della quinta, e della quarta aggiunte insieme, come si dirà. *Aut.* *Plag.*

Il primo, e secondo Tuono si formano della prima specie della quinta D, & A, e della prima specie della quarta A, e D.

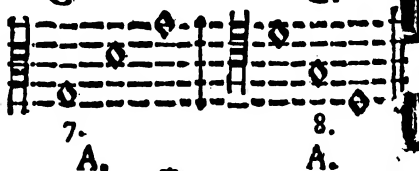
Il terzo, e quarto Tuono si formano della seconda specie della quinta E, e B, e della seconda specie della quarta B, & E.



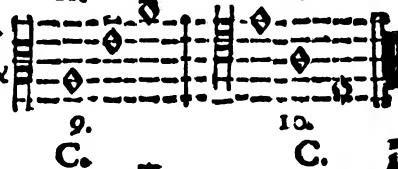
Il quinto, e sesto Tuono si formano della terza specie della quinta F, e C, e della terza specie della quarta C, & F.



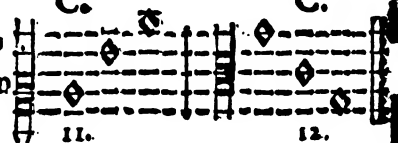
Il settimo, & ottavo Tuono si formano della quarta specie della quinta G, e D, e della prima specie della quarta D, e G.



Il nono, e decimo Tuono si formano della prima specie della quinta A, & E, e della seconda specie della quarta E, & A.



L' undecimo, e duodecimo Tuono si formano della quarta specie della quinta C, e G, e della terza specie della quarta G, e C.



E perche non vi sono altri modi di combinare insieme diuersamente la quinta, e la quarta, resta prouato, che i Tuoni non sono ne più, ne meno di dodici, come nel Decimonono Capitolo più chiaramente si dimostrerà.

*D' alcune particolarità de i sudetti Tuoni, e l' esempio in Duo di ciascheduno. Capitolo Decimosesto.*

**A**ltra differenza non è trà il Tuono autentico, e suo plagale, se non che l' autentico ascende vna quarta sopra il plagale, e questo la descende sotto l' autentico: l' autentico ha proprietà di fugar verso l' acuto, & il plagale verso il graue: l' autentico (secondo

alcuni) è di natura viuace, & il plagale è di natura mesta: tutto ciò non viene però offeruato nello stile concertato, ne vi si può offeruare, per le bizarie, che in esso si ricercano; mà nello stile à Capella si può, e si deue offeruare non solo le sudette particolarità; mà ezià-  
 dio quanto hà offeruato Giouanni Nasco, Giachetto Berchem, Ihan Gero, Palestina, & altri simili ottimi Prattici, come altroue' è detto.

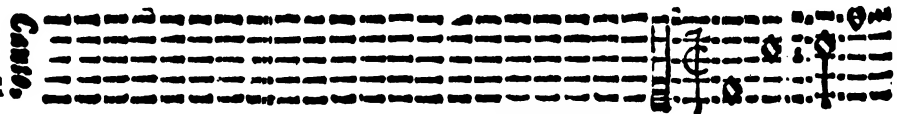
La regola del fugar verso l' acuto nel Tuono autentico, e di fugar verso il graue nel Tuono plagale è arbitraria; mà offeruandola si procederà secondo la natura loro.

Le Cadenze regolari dell' vno, e dell' altro Tuono si fanno nel principio, mezo, e fine della quinta, e nel principio, e fine della quarta, e le irregolari si fanno in qualsiuoglia altre corde.

La Corda finale di ciaschedun Tuono è nella lettera che lo forma; mà accioche meglio s' intenda quanto s' è detto, formaremo qui sotto l' esempio in *Duo* di ciaschedun Tuono nelle sue proprie corde naturali, colle sue cadenze regolari, e le loro corde finali.

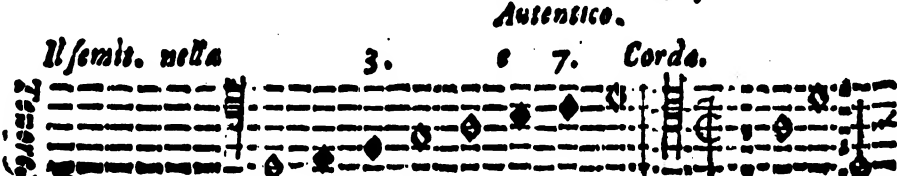
### *Duo del primo Tuono.*

*Canto.*



*Autentico.*

*Il semit. nella 3. e 7. Corda.*

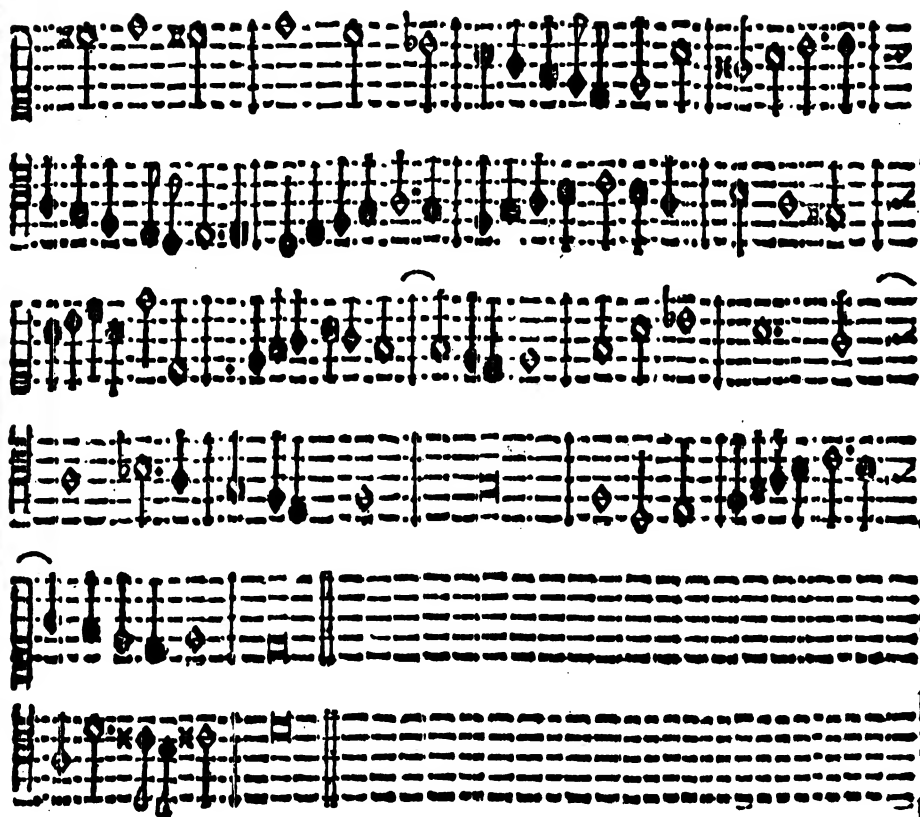


*Tenore.*

*Re mi fa sol re mi fa sol*

# PARTE SECONDA

125



*Das del secondo Tuono.*





*'Duo del terzo Tuono.*

Canto.

*Autentico.*

*Il semit. nella*

*2.*

*e*

*6. Corda.*

Tenore.

*mi fa sol re mi fa sol la*

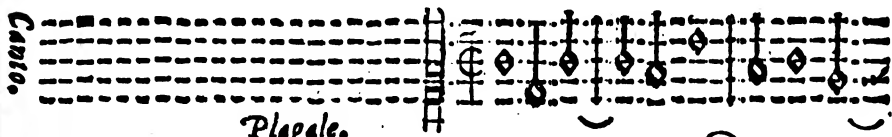


# PARTE SECONDA

127



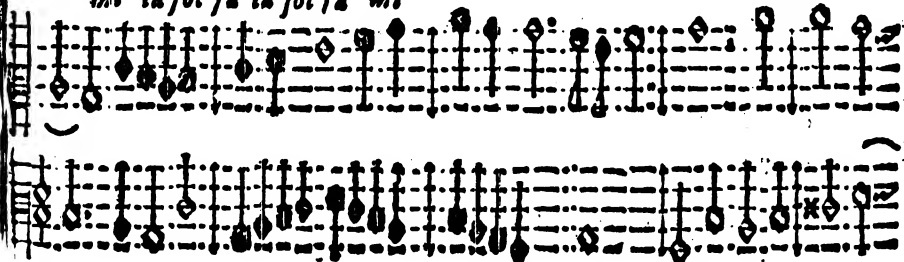
## Duo del quarto Tuono.

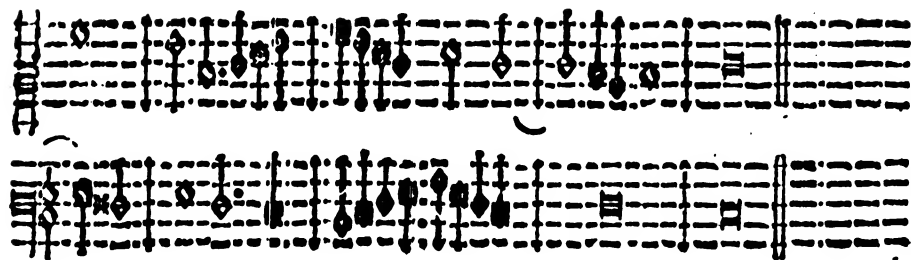


### Plagale.



mi la sol fa la sol fa mi





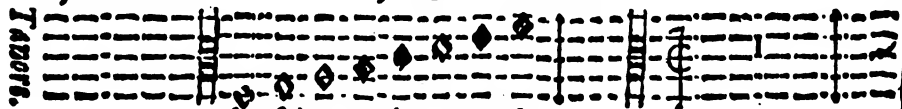
*Duo del quinto Tuono.*



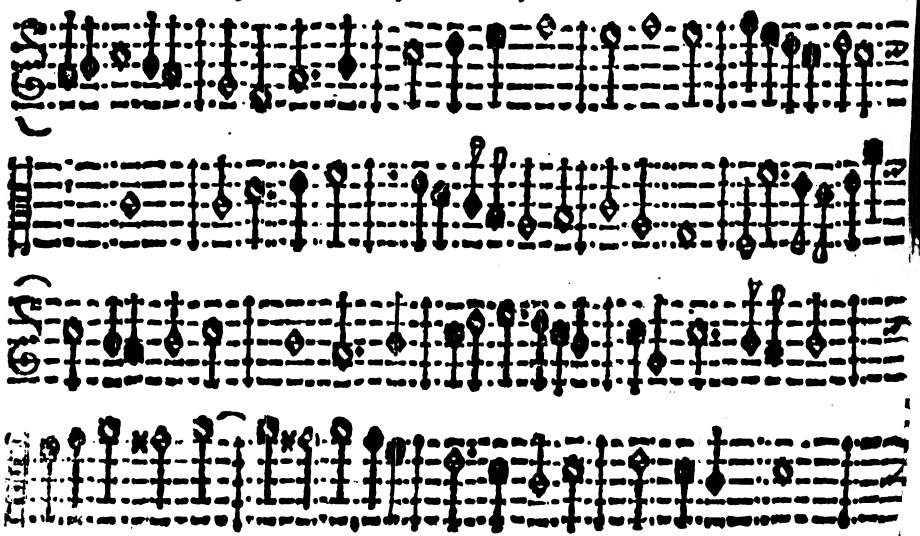
*Autentico.*

*il semis. nella*

*5. & 8. Corda.*

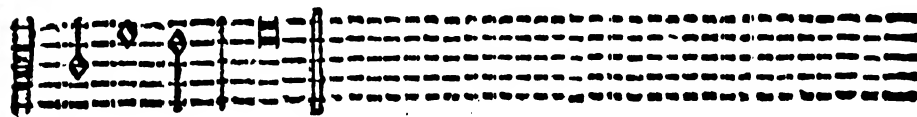
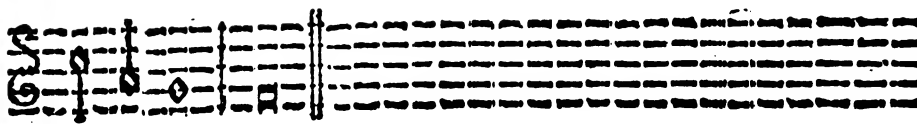


*fa sol re mi fa re mi fa*

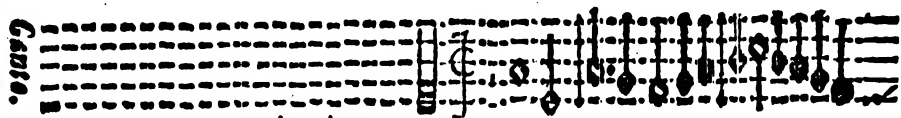


# PARTE SECONDA

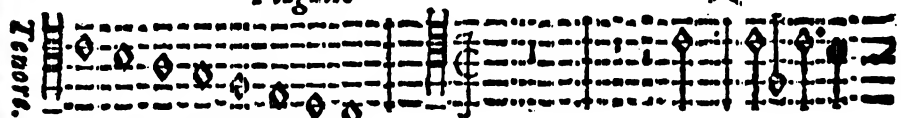
129.



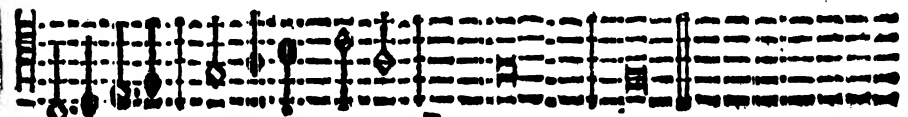
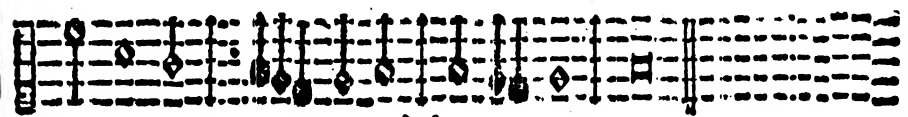
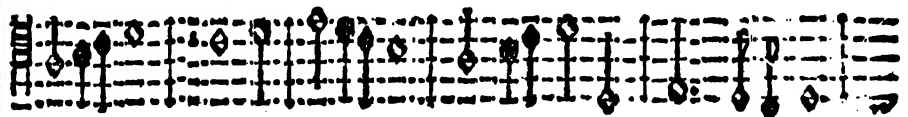
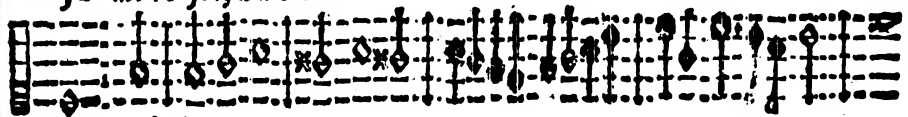
## Duo del sesto Tuono.



### Plagale.

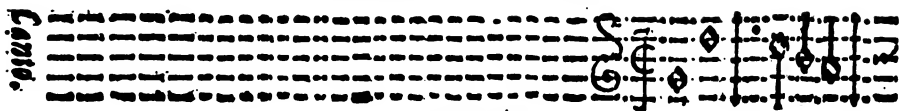


fa mi la sol fa mi re do

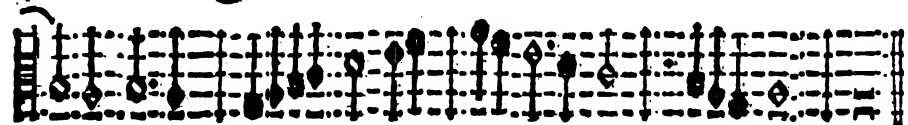
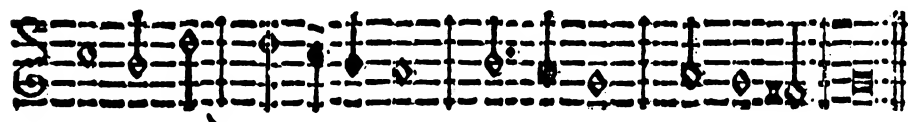
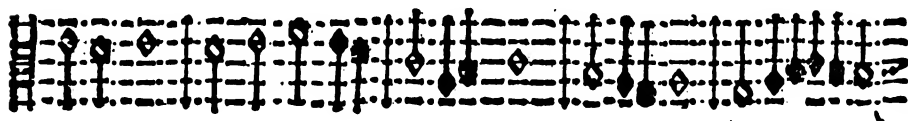
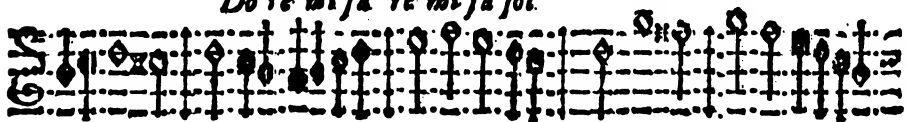
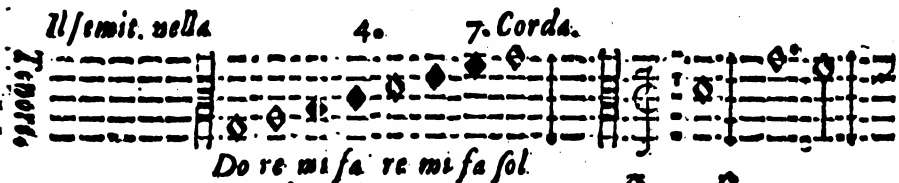




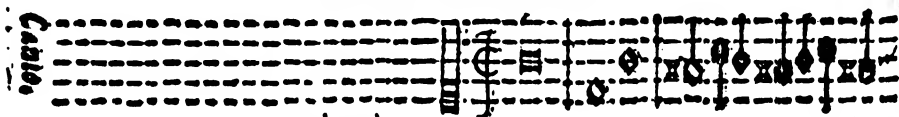
## Duo del settimo Tuono.



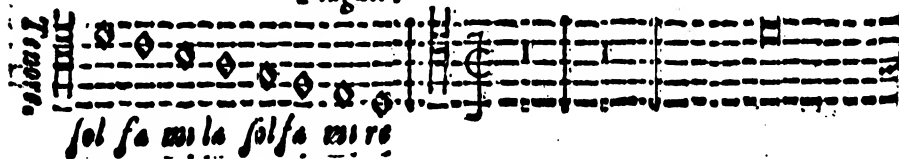
Autentico.



## 'Duo del ottavo Tuono.



Plagale.

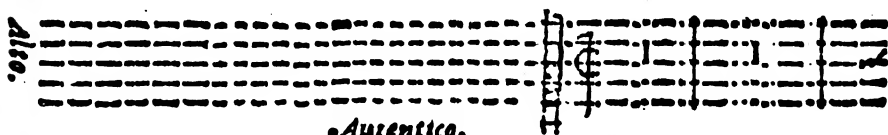


# PARTE SECONDA

131

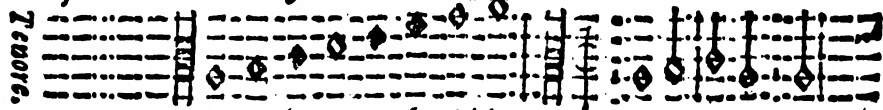


## Duo del nono Tuono.

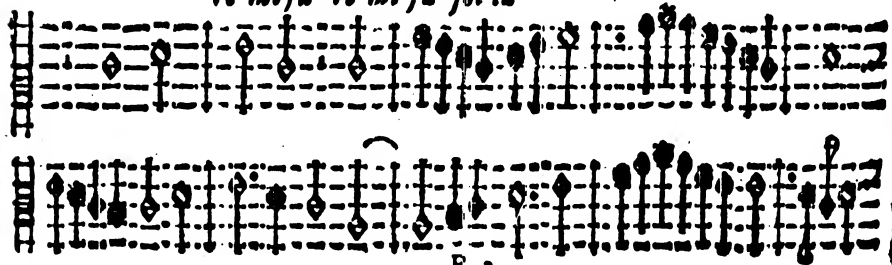


### Ausentico.

Il semit. nella 3. e 6.



re mi fa re mi fa sol la





*Duo del Decimo Tuono.*

*Canto.*

*Plaga's.*

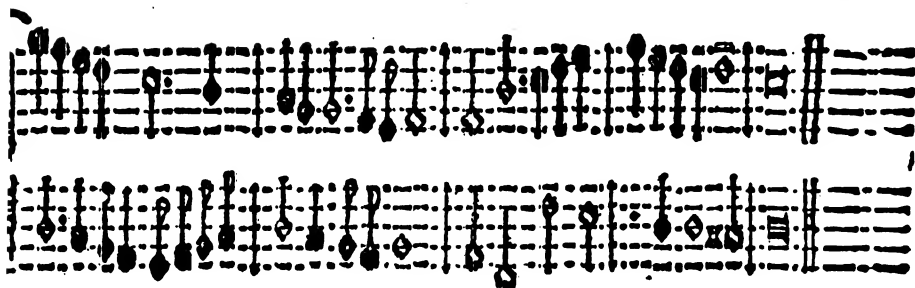
*Tenore.*

*la sol fa mi la sol fa mi*

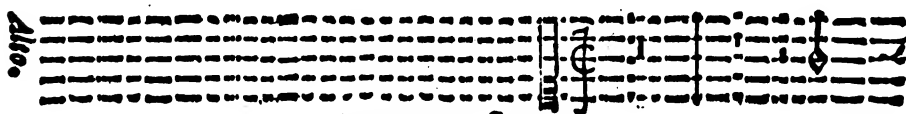
The second system of the musical score also consists of four staves. The top staff is labeled 'Canto.' and contains a melodic line. The second staff is labeled 'Plaga's.' and contains a similar melodic line. The third staff is labeled 'Tenore.' and contains a melodic line. The bottom staff contains a melodic line. The lyrics 'la sol fa mi la sol fa mi' are written below the third staff. The notation is in a historical style, possibly 18th or 19th century.

# PARTE SECONDA

533



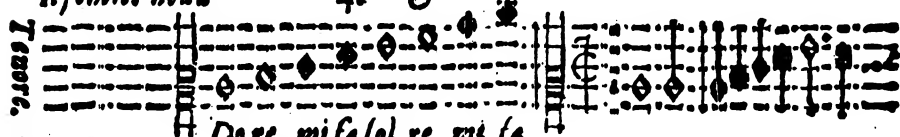
*Duo dell' undecimo Tuono.*



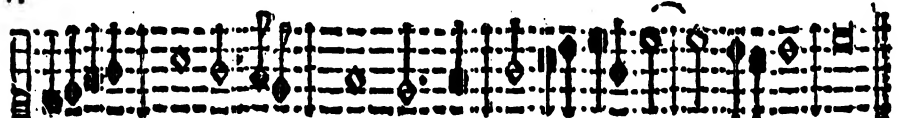
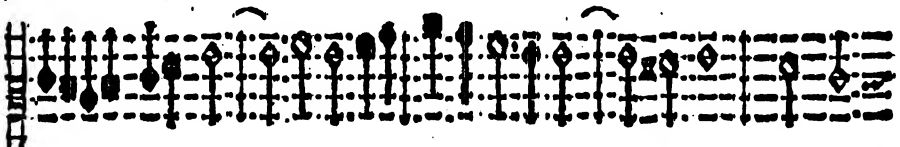
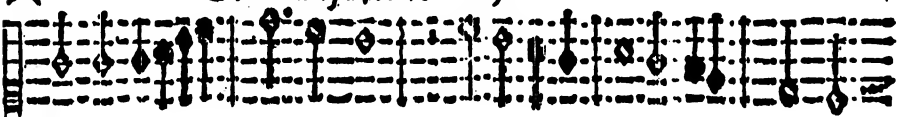
*Autentico. 8.*

*Il semit. nella*

*4. C*



*Dore mi fa sol re mi fa*



## Duo del Duodecimo Tuono.

*Alto.*

*Plagale.*

*Tenore.*

*sol fa la sol fa mi re do*

# PARTE SECONDA

135

Il proprio luogo delle Chiaui di tutti li sudetti Tuoni à quattro, ò à più di quattro voci, Canto, Alto, Tenore, e Basso è questo.

*Del Primo, Terzo, Quinto, Settimo, Nono, e Undecimo.*

*Canto.*

*Alto.*

*Tenore.*

*Basso.*

*Del Secondo, Quarto, Seizo, Ottavo, Decimo, e Duodecimo.*

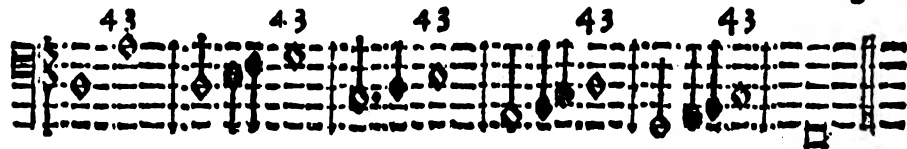
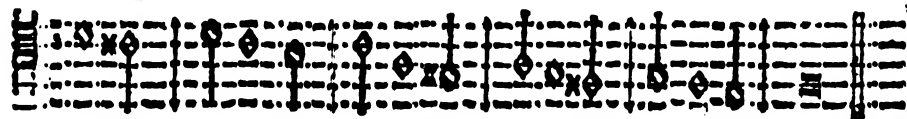
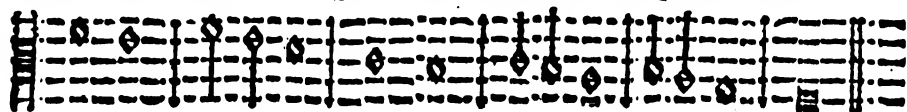
*Canto.*

*Alto.*

*Tenore.*

*Basso.*

Notisi, che non si può far cadenza regolare di quarta, e terza (particolarmente nello stile à Capella] se non in quelle corde, dopo le quali immediatamente verso l'acuto segue l'intervallo d'un tuono naturale, come qui: che facendola in questa corda E, nel



terzo, quarto, nono, decimo, undecimo, e duodecimo Tuono nelle sue corde naturali, sarà irregolare, poiche è cadenza del primo, secondo, settimo, & ottavo Tuono trasportati un tuono più alto, la quale non è regolare d'alcuno de i sudetti Tuoni, terzo, quarto, nono, decimo, undecimo, e duodecimo; mà volendo, che sia regolare, si deve fare nel secondo modo à più di due voci, & in quest'altra corda B, nel terzo, quarto, settimo, & ottavo Tuono nelle sue corde naturali,



si deue fare nell' istessa maniera per essere corda regolare di ciaschedun di loro, e la cadenza finale del terzo, e quarto Tuono à più di due voci si deue fare in vno di questi modi.



In oltre si deue auuertire, che il procedere regolatamente per le corde di qualsiuoglia Tuono consiste nel modular le fughe per le specie della quinta, e della quarta di quel Tuono, nel quale si vuol fare la Composizione, tanto nel graue, quanto nell' acuto, e nelle cadenze regolari del medemo Tuono.

*Quelli de sopradetti Tuoni vengano ordinariamente praticati da Compositori. Capitolo Decimesettimo.*

**I** Tuoni ordinariamente praticati da Cōpositori sono sette, cioè il primo nelle sue proprie corde naturali, il secondo alla quarta sopra, il nono alla quinta sotto, il decimo nelle sue proprie corde  
S natu-



# 138 M V S I C O P A A T T I C O

naturali, l'vndecimo all'ottava sotto, il duodecimo alla quinta sotto, e l'ottavo nelle sue Proprie corde naturali.

Il nono Tuono serue in luogo del settimo: il decimo in luogo del terzo, e del quarto, eccetuato qualche volta la cadenza finale, che si serue di quella del quarto: l'vndecimo serue in luogo del quinto, & il duodecimo in luogo del sesto. Mà perche in questa materia giouano assai più gli esempi per intelligenza, che le parole, ponetemo qui sotto vn *Duo* per ciaschedun Tuono sopradetto, nelle corde accennate, e ci seruiremo delli sopra posti per maggior esplicazione.

## *Duo del primo Tuono nelle sue proprie corde naturali.*

*Canio.*

*Autentico.*

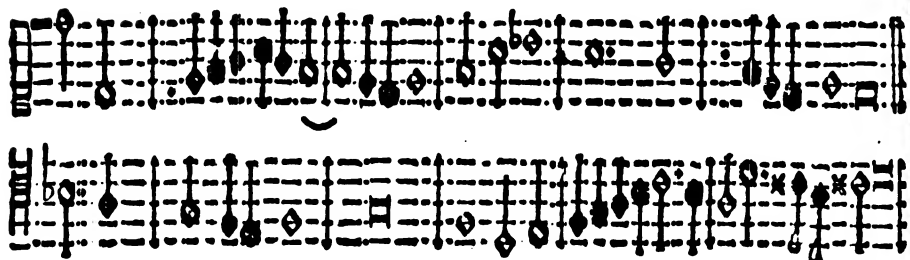
*Il semie. nella*      3.      6      7.

*Lenore.*

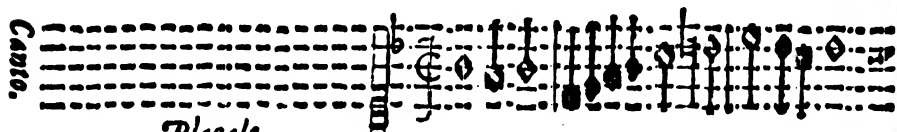
*re mi fa so la re mi fa sol*

# PARTE SECONDA

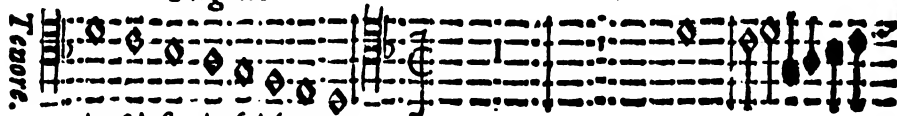
139



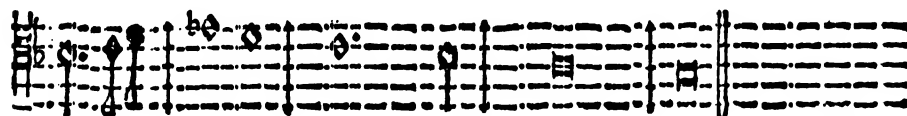
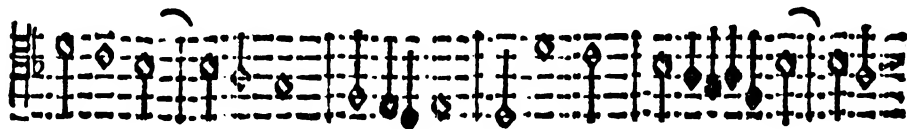
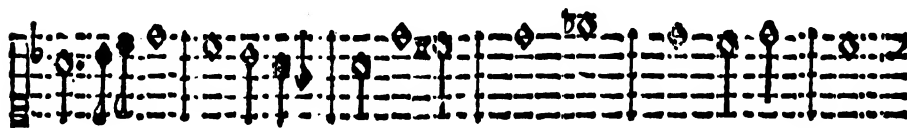
*Duo del secondo Tuono trasportato una quarta sopra.*



*Plagale.*



*la sol fa la sol fa mire*



*Duo del Decimo Tuono nelle sue proprie Corde naturali, che serve in luogo del terzo.*

*Canto.*

*Plagale.*

*Tenore.*

*la sol fa mi la sol fa mi*

*Duo del Decimo Tuono nelle sue proprie corde naturali, che serve in luogo del quarto.*

*Canto.*

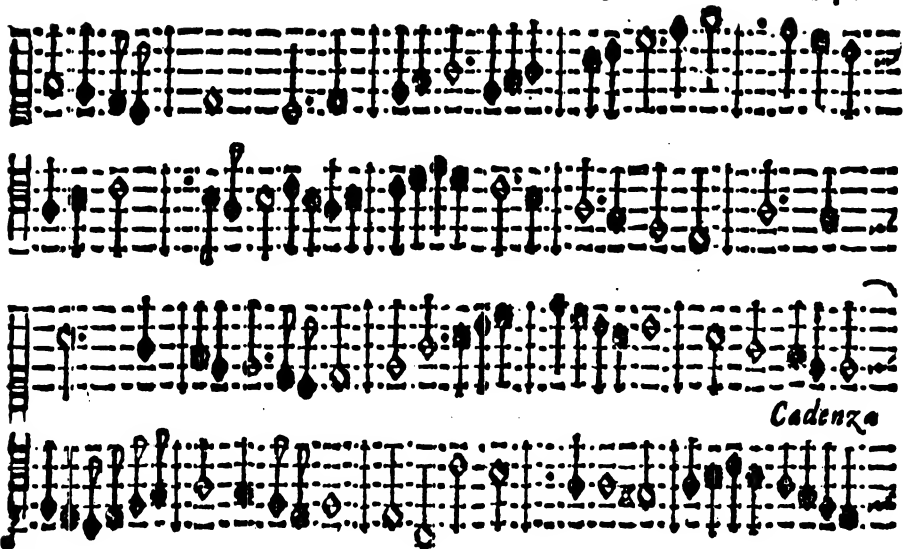
*Plagale.*

*Tenore.*

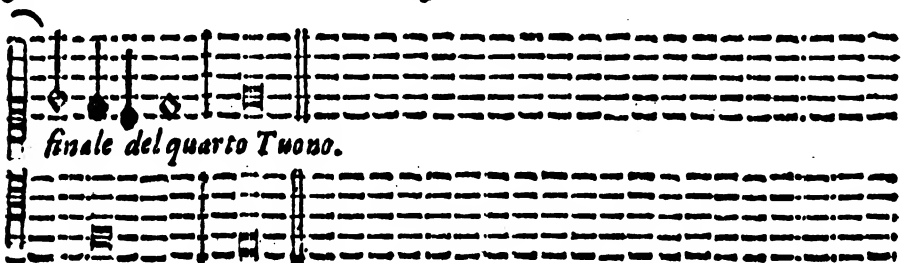
*la sol fa mi la sol fa mi*

# PARTE SECONDA

141

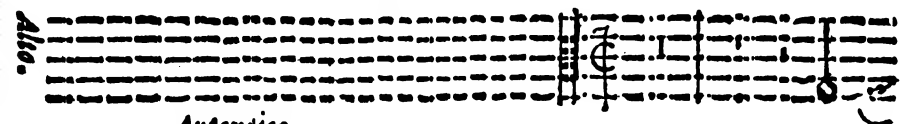


*Cadenza*



*finale del quarto Tuono.*

*Duo dell' Undecimo Tuono trasportato una ottava sotto, che serve in luogo del quinto.*



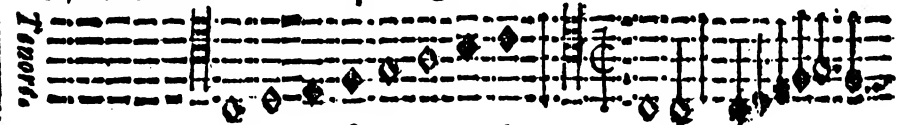
*Autentico.*

*Il semit. nella*

4

5

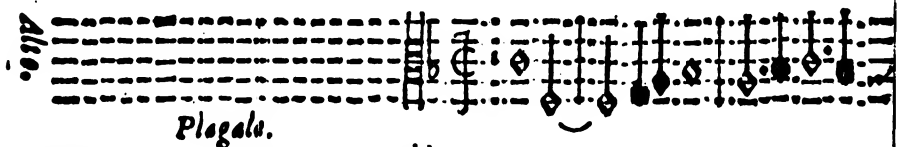
8.



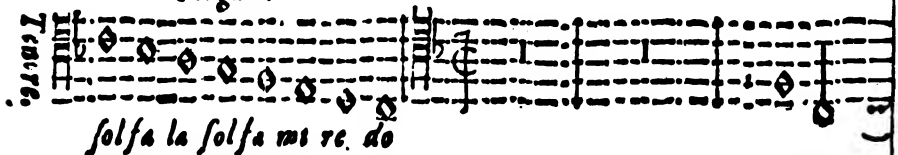
*Dore mi fa sol re mi fa*



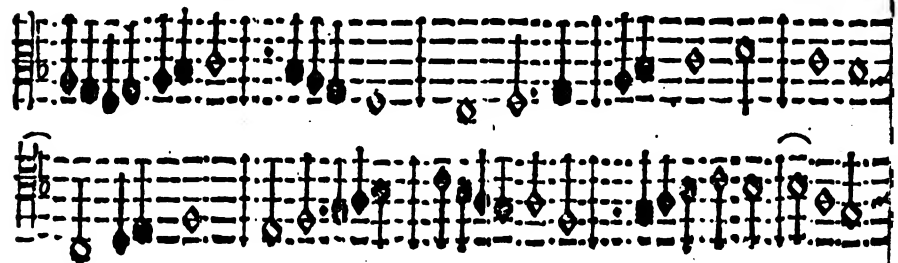
*Duo del Duodecimo l'uono ira' portato una quinta sotto, che serue in luogo del fello.*



*Plagal.*



*solfa la solfa mi re do*

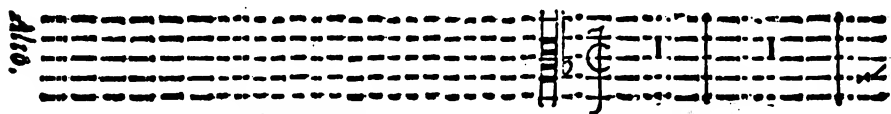


# PARTE SECONDA

143

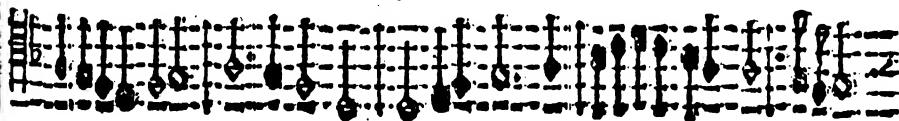
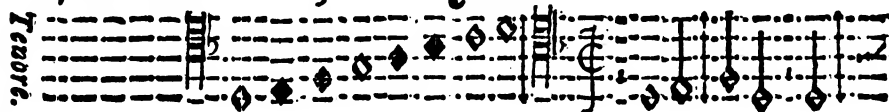


*Duo del Nono Tuono trasportato vna quinta sotto, che serue in luogo del settimo.*



*Antentico.*

*Il semit nella 3. e 6 Corda.*

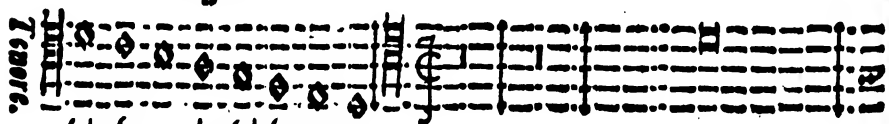




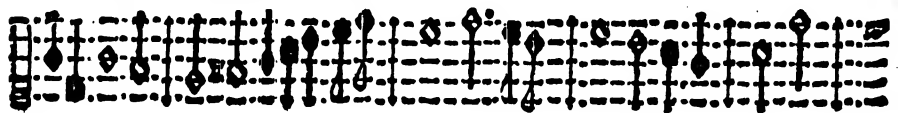
*Duo deli' Ottavo Tuono nelle sue proprie corde naturali.*

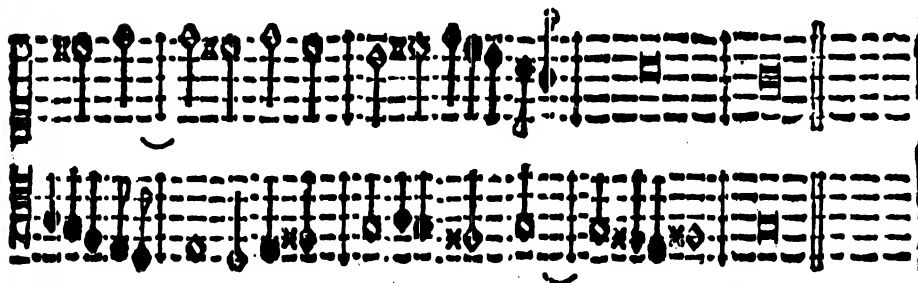


*Plagale.*



*fol fa mi la fol fa mi re*





Il proprio luogo delle Chiaui de i sudetti sette Tuoni à quattro, ò à più di quattro voci, cioè Canto, Alto, Tenore e Basso è questo.

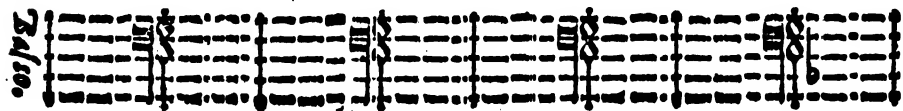
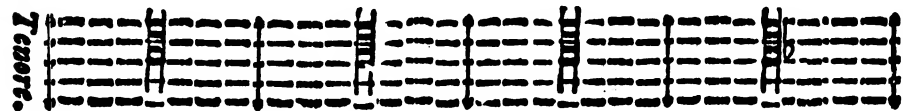
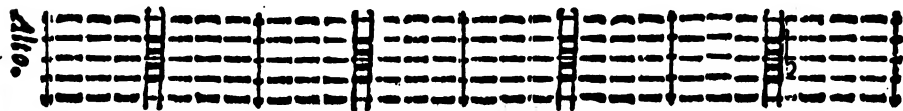
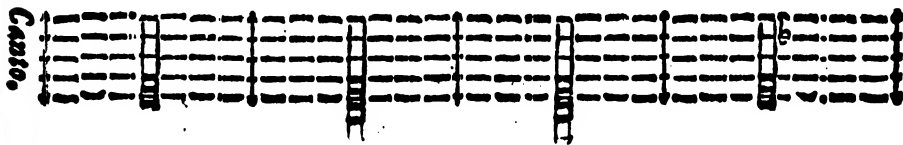
*Del*

*Quinto.*

*Decimo.*

*Undecimo.*

*Nono*





Del secondo.

Decimo.

Duodecimo.

dell' Ottavo.

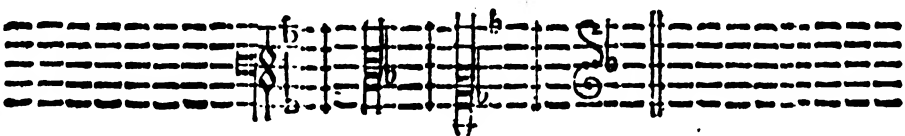
Canto.

Alto.

Tenore.

Basso.

Vfano i Prattici di trasportare anche alle volte il primo Tuono vna quarta sopra, trasportando ancora le Chiaui, come qui,



Si deue auuertire, che nel far le sudette, & altre trasportazioni, i semituoni si ritrouino nelli suoi proprij luoghi, per non variare le specie delle quinte, e quarte, delle quali sono formati.

*Se il b molle, & il \* babbiano forza di variare il Tuono, e per qual causa non viene praticato il terzo, quarto, quinto, sesto, e settimo Tuono. Capitolo Decimottauo.*

**O**Gni Tuono, ò Modo è formato di cinque Tuoni di grado, e duoi semituoni naturali, cioè d'vn'ottaua, che trà di lei non si ritroua alcuno di questi segni b \*, se non alle volte per accidente trà la Composizione, e questo non fa, che il Tuono sia variato, purché le cadenze regolari si facciano nel modo accennato di sopra nel Capitolo Decimosesto; mà se si variaràno le dette cadenze, ò se si collocarà vno de i sudetti segni nel principio della Cantilena subito dopo la Chiaue, come di sopra habbiamo veduto, ouero trà la Composizione in tutti li suoi proprij luoghi (eccetuando qualche volta per accidente) cioè il b molle nella corda B, & il \* Diesis nella corda F, ò C, il Tuono sarà sempre fuori delle sue corde naturali, lontano da loro, secondo i luoghi, che occuparà il semituono, come nel seguente Capitolo si potrà comprendere.

Il terzo, e quarto Tuono non vengano vsati, perche à più di due, ò trè voci non sono bene praticabili, per mancanza della quinta perfetta nella cadenza di questa corda B regolare de i detti Tuoni: Il quinto, e sesto non si praticano, perche sono troppo aspri, per la relazione del Tritono, che si ritroua trà la loro corda finale F, e questa B, e per vltimo il settimo vien tralasciato, per essere quasi vni-forme all'ottauo, non essendoui altra differenza, che la sopra descritta nell'accennato Decimosesto Capitolo; però se alcuno desi-

dera vedere Composizioni fatte sotto li sudetti Tuoni, oltre li Duo  
che nel sudetto Capitolo habbiamo veduto, veda, trà molt' altre  
il Madrigale *sotto il di pianto*, del terzo Tuono di Cipriano Rore: il  
Madrigale *Rompi dell' empio cor il duro scoglio*, del quarto Tuono, di  
Adriano Vuilaet: il quarto libro delle Canzoni del Frescobaldi *Can*  
*zon quinta detta la Belleroffonte*, la quale è del quinto Tuono: il Mo  
retto, *Ecce Maria genuit nobis Salvatore*, del sesto Tuono, di Gio  
Motone, e per fine veda il Madrigale *O voi troppo felici*, del settimo  
Tuono, del Principe di Venosa, che restarà satisfatto.

*Che i Tuoni del Canto figurato sono dodici, e non solamente otto, come di  
come alcuni. Capitolo Decimonono.*

**M**olti scrittori hanno detto, che i Tuoni del Canto figurato  
ascendono solamente sino al numero ottauo, & hanno fo  
dato le sue ragioni nel Canto fermo, dicendo che non essendo più  
d'otto i Tuoni del Canto fermo, più d'otto ancora non sono quel  
li del Canto figurato: che li vltimi quattro, cioè il Nono, Decimo  
Vndecimo, e Duodeci no sono stati cauati dalli sudetti primi otto  
che altro non sono, che alcuni de i sudetti otto trasportati in altre  
corde, e che perciò non hanno altro di diuerso, che il luogo, il che  
quanto sia falso (se bene da ciò, che sin hora s'è ragionato intorno  
li sudetti Tuoni si può comprendere) qui sotto si dimostrerà.

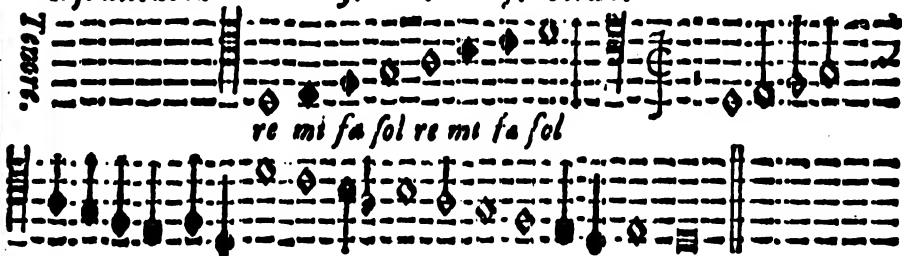
Già habbiamo veduto, che sette sono le ottaue diuersè, che nel  
la Mano musicale si ritrovano, e sono diuersè, perche ciaschedun  
di loro hà il semituono, hora in vna, & hora in due corde diuersè  
dall' altre: delle sudette sette ottaue sei sono habili alla formazione  
de i Tuoni, lasciando si fuori la corda B, per non hauere la quinta  
e quarta

e quarta perfetta natulare, come altroue s'è detto: ciascuna delle dette sei ottaue forma vn Tuono autentico, che sono sei, lecondo il numero delle sopradette sei ottaue, come veduto habbiamo, e sono del tutto differenti per la dinerfira de i luoghi, che occupa il semituono, e che di ciò sia il vero eccone la proua.

Se nell' esemplo quì sottoposto del primo Tuono nelle sue pro-

*Esemplo' del primo Tuono nelle sue proprie corde naturali.*

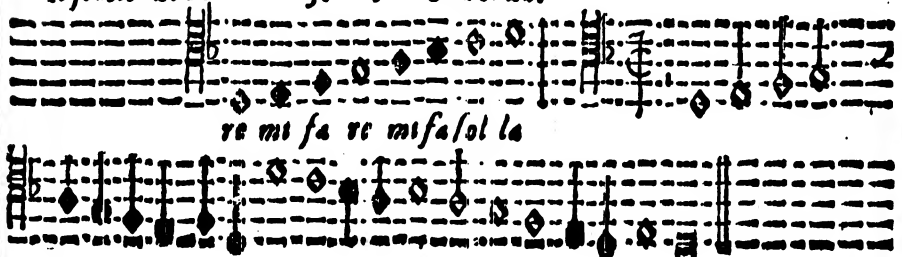
*Il semit. nella 3. e 7. Corda.*



prie corde naturali voremo variar luogo al semituono posto nella settima corda, e collocarlo nella sesta, non farà più del primo; mà del nono trasportato alla quinta sotto, hauendo questo la sua forma dall' ottaua, c' hà il semituono naturale nella terza, e sesta corda.

*Del nono Tuono una quinta più basso.*

*Il semit. nella 3. e 6 Corda.*

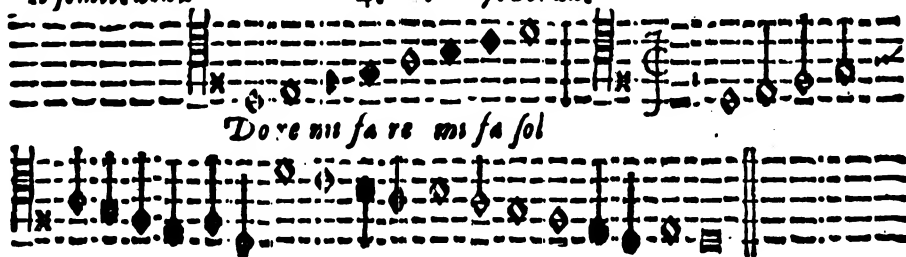


Se vorremo variar luogo solamente al femituono posto nella terza corda, e collocarlo nella quarta, non farà più del primo, mà del settimo trasportato vna quarta sotto, hauendo questo la sua forma dall' ottaua, che hà il femituono naturale nella quarta, e settima corda.

*Del settimo Tuono una quarta più basso.*

*Il semit. nell'a*

4. 7. Corda.

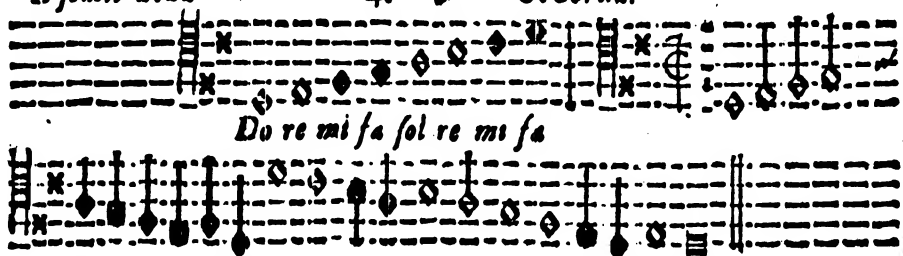


Se vorremo variar luogo al detto femiruono posto in tutte due le corde terza, e settima, e collocarlo nella quarta, & ottava, non v'è dubio alcuno, che la Cantilena non farà più del primo Tuono; mà dell' vndecimo vn tuono più alto, essendo questo formato dall' ottava, che hà il femiruono naturale nella quarta, & ottava corda.

*Dell'Undecimo Tuono vn Tuono più alto.*

## Il semit nella

4. ~~8.~~ 8. Corda.



Non solo le sudette, & altre variazioni del semitono si possono fare

## 15.E

*Esempio del settimo Tuono nelle sue proprie corde naturali.*

*Tenore.*

The second system of musical notation, continuing from the first system. It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody continues with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The system concludes with a double bar line.

*Del primo Tuono una quarta più alto.*

Se vorremo variar luogo solamente al semituono posto nella settima corda, e collocarlo nell'ottava, non farà più la Cantilena del sesto Tuono; mà dell' undecimo trasportato vna quarta sotto, essendo

essendo questo formato dall'ottava, che hà il semituono naturale nella quarta, & ottava corda.

*Dell' Undecimo Tuono una quarta più basso:*

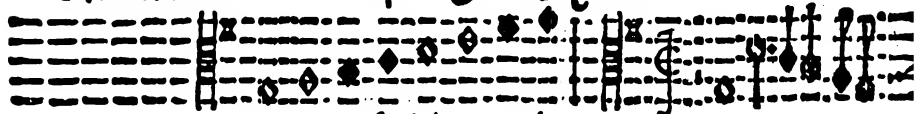
*Il semit. nella*

4.

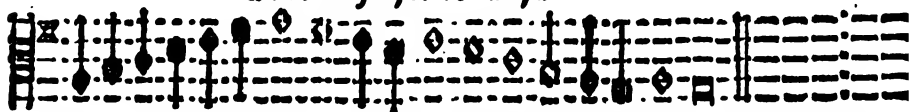
*C*

8.

*Corda.*



*Dore mi fa sol re mi fa*



Se vorremo variar il predetto semituono posto in tutte due le corde quarta, e settima, e collocarlo nella terza, e sesta, non sarà più del settimo Tuono; mà del nono vn tuono più basso, hauendo questo la sua forma dall'ottava, che hà il semituono naturale nella terza, e sesta corda.

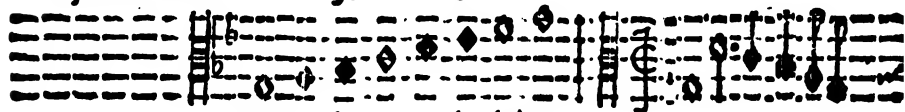
*Del Nono Tuono un tuono più basso:*

*Il semit. nella*

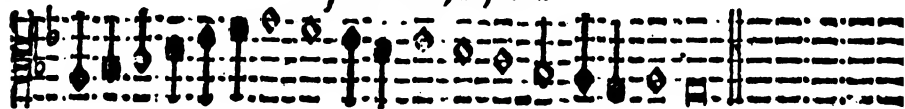
3.

*C*

6.



*re mi fa re mi fa sol la*



In oltre si può variare il detto semituono in molti altre maniere, che per breuità tralascio, credendomi, che le sopradette siano bastanti per far conoscere, che variandosi l'accennato semituono in

uno, ò due luoghi hà forza di variare tutta la Composizione col mutarla di vn Tuono in vn' altro, e farne sentire differente armonia.

Se dunque il semituono hà forza di mutare vn Tuono in vn' altro quando si varia in vno, ò due luoghi, come di sopra s'è dimostrato, certa cosa è, che tutti sei li Tuoni autentici già accennati sono differenti, perche ciascun di loro è formato da ottaua, che ha il detto semituono naturale in vno, ò due luoghi diuersi dall' altre, come habbiamo veduto, e se ciascun Tuono autentico hà il suo compagno detto Tuono plagale, costituitoli dall' Inuentor della Musica, come narra Gieseppe Stella nel suo Trattato di Canto fermo libro primo Capitoło Decimosettimo, resta prouato (come s'è detto altroue) che nel Canto figurato vi sono li già dimostrati dodici Tuoni, il che si conferma ancora con l' autorità del Zarlino nelle sue Istituzioni Armoniche, Tigrino nel Compendio del Contrapunto, Freggi nel suo Pedagogo, Glareano nella sua Musica, Salines nel quarto libro d' vna sua Opera latina, Zaccone nella Pratica di Musica, Picerli nel Specchio di Musica, Diruta nel Transilvano, Banchieri nella Cartella del Canto figurato, Criuellari nelli suoi Discorsi Musicali, Giacioso Vberri nel contrasto Musico, Galilei nel Dialogo di Musica, Artusi nell' Arte del Contrapunto, e nelle Imperfezioni della Musica Moderna, Pietro Ponzio nel suo Ragionamento di Musica, e di molt' altri, che per breuità tralascio.

*Modo di conoscere di che Tuono sia qualsiuoglia Cantilena Musicale.  
Capitoło Vigesimo.*

**P**Er conoscere di che Tuono sia qualsiuoglia Cantilena Musicale ben regolata, fa di bisogno il tenerli bene à memoria (oltre quello che sia horas' è detto intorno li Tuoni) che non essendo



posto nel principio della Composizione subito dopo la Chiauè alcuno di questi segni  $b^{\sharp}$ , il Tuono sarà sempre nelle sue proprie corde naturali, ò trasportato all'ottaua sotto, come l'vndecimo, ò all'ottaua sopra, come alle volte il secondo: in oltre, ch'essendo posto nel principio della Cantilena vn  $b$  molle nella conformità sopradetta nella corda B, il Tuono sarà trasportato alla quarta sopra, come il Primo, il Secondo, il Terzo, il Quarto, il Sesto, l'Ottauo, & il Decimo, ò alla quinta sotto, come il settimo, il nono, l'vndecimo, & il duodecimo: di più, che essendoui due  $b$  molli, vno nella detta corda B, e l'altro nella corda E, il Tuono sarà trasportato vn tuono più basso: ch'essendoui trè  $b$  molli, vno nella corda B, vn' altro nella corda E, e l'altro nella corda A, il Tuono sarà trasportato vn terza minore verso l'acuto: ch'essendo posto vn  $\sharp$  Diesis nel principio della Composizione nella corda F, il Tuono sarà trasportato vna quarta sotto, come il quinto, il settimo, il nono, l'vndecimo, & il duodecimo, ò alla quinta sopra, come il secondo, il quarto, il sesto, l'ottauo, & altri: essendoui due  $\sharp$  Diesis, vno nella detta corda F, e l'altro nella corda C, il Tuono sarà trasportato vn tuono più alto: che essendoui trè  $\sharp$  Diesis, vno nella corda F, vn' altro nella corda C, e l'altro nella corda G, il Tuono sarà trasportato vna terza minore verso il graue.

Alle volte però la detta regola viene variata, come nel primo Tuono vn tuono più alto con l'interuento d'vn solo Diesis nel principio della Cantilena nella corda F: nell'ottauo vna terza minore più basso con l'interuento solo di due Diesis, vno nella corda F, e l'altro nella corda C: nell'vndecimo vn tuono più basso con l'interuento d'vn solo  $b$  molle nella corda B: nel duodecimo vna terza minore più alto con l'interuento solo di due  $b$  molli, vno nella corda B, e l'altro nella corda E, & in altri, mà i detti segni si ritrouano poi

poi collocati trà la Composizione nelle corde, oue douerebbero essere posti nel principio; per il che si deue ancora riguardare alle cadenze regolari, mediante le quali non si potrà errare.

In oltre vi sono altre trasporrazioni, le quali tralascio spiegarle, sì per essere poco praticate, come per chi bene intenderà le di sopra accennate, giungerà alla perfetta cognizione di qualsiuoglia altre.

Non per altro hò detto di sopra *Cantilena Musicale ben regolata*, se non perche se ne ritrouano alcune irregolate, cioè con le fughe, che non procedono per le proprie corde di quel Tuono, sopra del quale s'è supposto il Compositore di far la Composizione: trasportando il Tuono, senza l' interuento d'alcuno di questi segni ♯ nel principio della Cantilena: usando cadenze irregolari in luogo delle regolari: facendo il principio d' vn Tuono, il mezzo d' vn' altro, & il fine fuori d'ogni Tuono, & altre simili strauaganze, per le quali non si può dire precisamente di che Tuono siano le dette Cantilene.

E' ben vero, che ogni Composizione à quattro voci, Canto, Alto, Tenore, e Basso, è composta di due Tuoni, cioè dell' autentico, e suo plagale, ò del plagale, e suo autentico in questo modo: se il Tenore procede per le corde dell' autentico, il Basso procede per quelle del plagale: se il Tenore procede per le corde del plagale, il Basso procede per quelle dell' autentico, & il Canto corrisponde al Tenore, e l' Alto corrisponde al Basso, come si può comprendere di sopra nel Decimo Capitolo nell' esempio del fugar à quattro, tanto per il Tuono autentico, quanto per il plagale; mà la detta Composizione viene però chiamata d' vn solo Tuono, cioè di quello, per il quale procede il Tenore: che essendo il detto Tenore addimandato parte naturale, perche quasi tutte le voci ( dalle puerili in poi) conuengono in detta parte, li Musici gli hanno assegnato la propria, vera, e real dimostrazione di qualsiuoglia Tuono, e perciò quando

la Cantilena non discende vna quarta sotto la propria corda finale di qualsiuglia Tuono nel detto Tenore, il Tuono sarà autentico, e quando discenderà vna quarta sotto l'accennata propria corda finale, il Tuono sarà plagale, come habbiamo veduto di sopra nel Decimo sesto Capitolo, e ciò basti circa i Tuoni del Canto figurato.

*De i Tuoni del Canto fermo. Capitolo Vigesimo primo.*

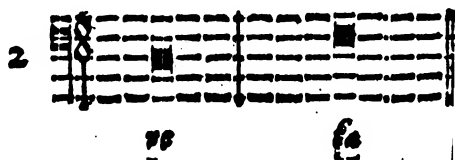
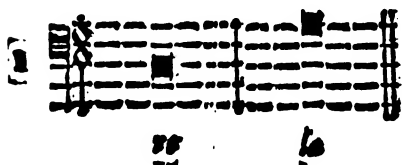
**E**ssendosi trattato de i Tuoni del Canto figurato non sarà fuori di proposito il ragionare anche qualche poco intorno à quelli del Canto fermo, poiche (al parere di Pietro Aron nel suo Toscanello) è necessaria la loro cognizione al Compositore di Musica per poterui comporre sopra i Salmi.

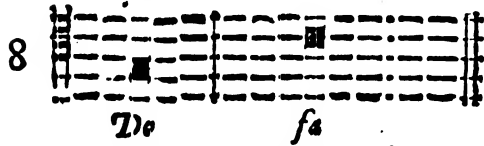
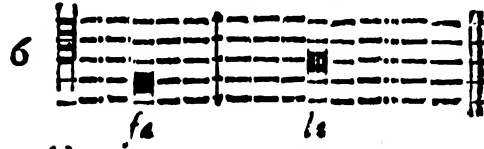
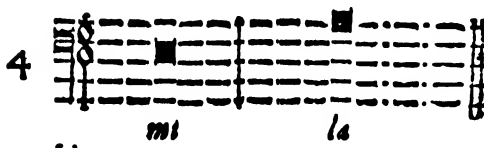
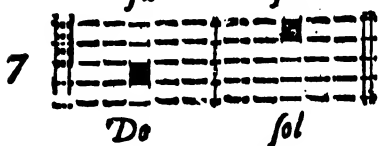
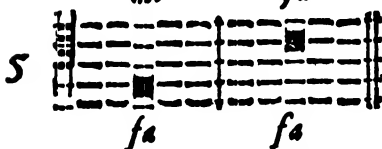
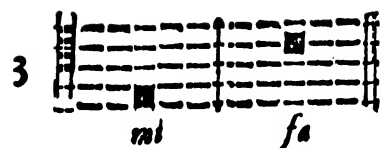
I Tuoni praticati nel Canto fermo sono otto, come dimostra il Dionigi, il Pelatis nelle loro Introduzioni di questo, & Aguino Bresciano nel suo Illuminato, & altri, e si formano da queste quattro lettere D. E. F. G. nell' istessa maniera, che sono formati li primi otto del Canto figurato.

Si conoscono i Tuoni Ecclesiastici dall' ultima nota dell' Antifona, e dalla prima del finale doue sono queste lettere E V O V A E, che vogliono dire *facilem Amen.*

*Tuoni Autentici.*

*Tuoni Plagali.*

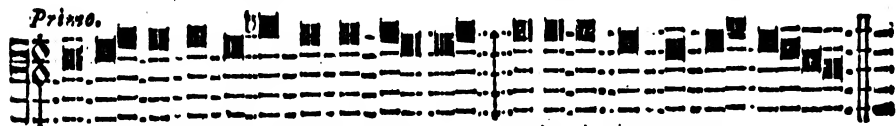




La prima nota di ciaschedun Tuono è l'ultima dell'Antifona, e la seconda è la prima del *saeculorum Amen*. E perche con più facilità si possa conoscere di che Tuono sia vna Cantilena, sì del Canto fermo, come del figurato, si dà questa regola generale, cioè, che si consideri le specie delle quinte, e delle quarte, poiche da queste s'hà la vera cognizione di qualsivoglia Tuono, che mentre non si variano le sudette specie, non può variarsi il Tuono, come di sopra nel Decimonono Capitolo habbiamo veduto.

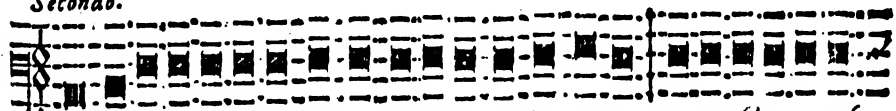
*Intonazione dei Tuoni Ecclesiastici per il Canto fermo.*

Primo.

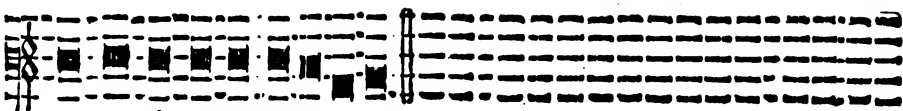


*Dixit Dominus Dominus me- o sede à dextris me- ss.*

Secondo.

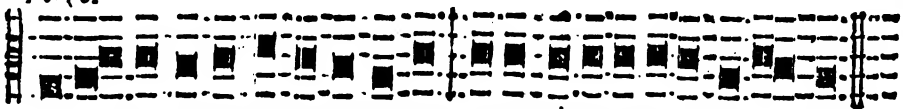


*Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio ius-*



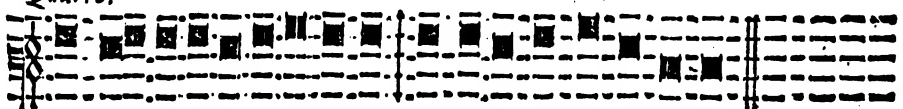
*torum & congregant.*

*Terzo.*



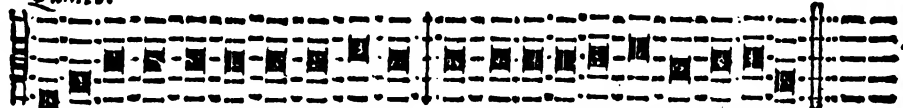
*B-a sus virgus timet Dominum in mandatis eius volet ni mis.*

*Quarto.*



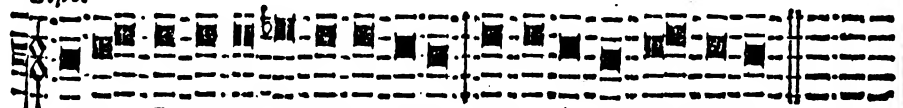
*Laudate te pueri Dominum laudate nomen Domini.*

*Quinto.*



*Laudate Dominum omnes gentes laudate eum omnes populi.*

*Sesto.*



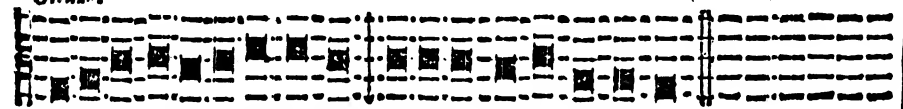
*Dixit Dominus Domino meo sedet à dextris meis.*

*Settimo.*



*Be a sus virgus timet Dominum in mandatis eius volet ni mis.*

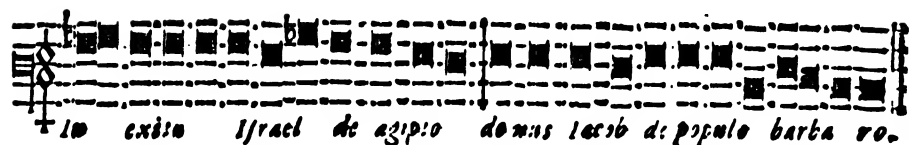
*Ottavo.*



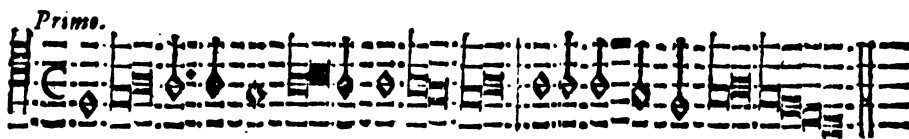
*Laudate pueri Dominum laudate nomen Domini.*

Oltre li sopradetti otto Tuoni, gli Ecclesiastici praticano il nono del Canto figurato, chiamandolo misto, perche ( secondo Pietro Fabrici nelle sue regole generali di Canto fermo ) partecipa di più Tuoni.

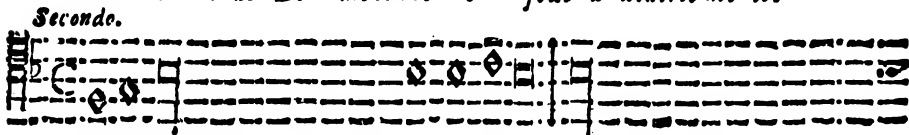
*Invenzione del misto Tuono.*



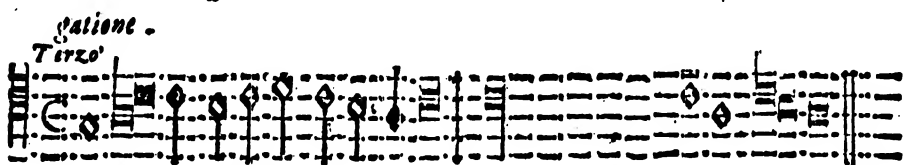
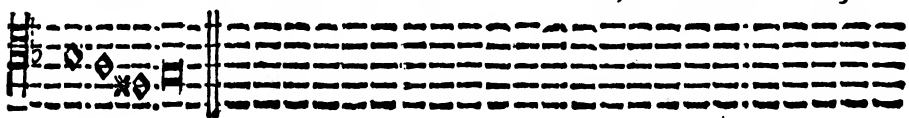
*Intonazione de i Tuoni Ecclesiastici per il Canto figurato.*



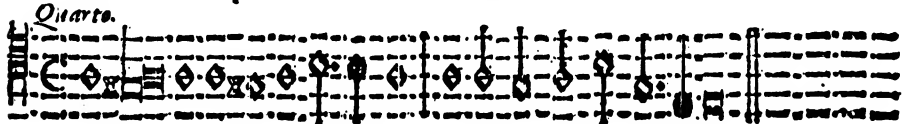
*Dixit Dominus Do mino me o ſede à dentris me is.*



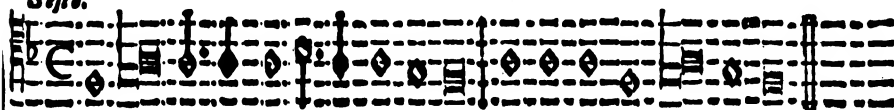
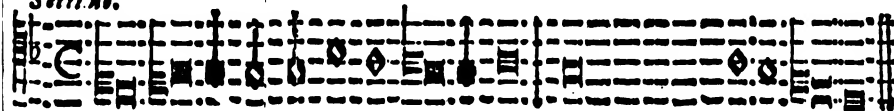
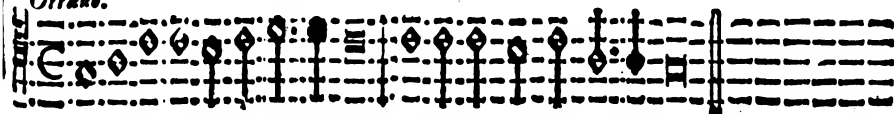
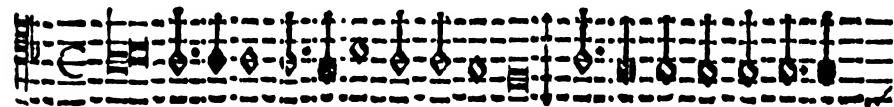
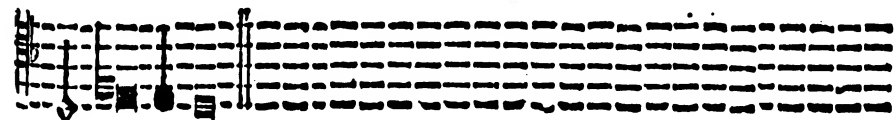
*Confitebor tibi Domine in toto corde meo in conſilio iuſtorum & congre-*



*Bei inſurſiſſimel Dominum in mandatis eius volet ni mis.*



*Lauda te pueri Dominum laudate nomen Domini.*

*Quinto.**La date Dominum omnes gentes laudate eum omnes populi.**Sesto.**Dixit Dominus Domino meo sede à dextris meis.**Settimo.**Beatus vir qui timet Dominum in mandatis eius volens mis.**Ottavo.**Laudate pueri Dominum laudate nomen Domini.**Inconazione del misto Tuono.**In exitu israel de egipto Domus iacob de popu-**lo bar baro.*

## P A R T E S E C O N D A

161

Le sopradette Intonazioni si possono fare in note, ò figure maggiori, ò minori, come piace al Compositore.

Chi poi desiderasse sapere altre particolarità circa i sudetti

Tuoni del Canto fermo, legga la terza, e quarta parte della Via Retta della Voce Corale del Marinelli,

che à noi basta solo d' hauer dimostrato le

Intonazioni de Salmi, per essere neces-

sarie al Compositore, e ciò bas-

si per quello che s'appar-

tiene ad vn buon

Prattico, e per

fine di

QVESTA OPERA.





# TAVOLA

De i Capitoli contenuti in questo libro.  
Parte Prima.

<i>Dell' Origine della Musica. Capitolo Primo.</i>	<i>Carte</i>	<b>1</b>
<i>Che cosa sia Musica, e della sua prima divisione. Capitolo Secondo.</i>		<b>2</b>
<i>Delle Proporzioni Musicali, e loro specie. Capitolo Terzo.</i>		<b>3</b>
<i>Dell' Origine delle Consonanze, e dissonanze. Capitolo Quarto.</i>		<b>6</b>
<i>In qual modo si debba procedere volendo provare le radici delle Consonanze, e Dissonanze. Capitolo Quinto.</i>		<b>8</b>
<i>Di tutte quelle cose, che concorrono alla Composizione de i Canti. Capitolo Sesto.</i>		<b>9</b>
<i>Del Tempo Musicale. Capitolo Settimo.</i>		<b>10</b>
<i>Delle Figure Musicali, e loro valore. Capitolo Ottavo.</i>		<b>14</b>
<i>Del Punto nella Musica, e suoi effetti. Capitolo Nono.</i>		<b>16</b>
<i>Delle Pause. Capitolo Decimo.</i>		<b>18</b>
<i>Del B molle B quadro, Diesis Cromatico, e Diesis Enarmonico, e d'altre cose appartenenti alla Composizione. Capitolo Undecimo.</i>		<b>26</b>
<i>Come siano state ritrovate tutte quelle cose, che concorrono alla Composizione de i Canti. Capitolo Duodecimo.</i>		<b>31</b>
<i>Della Battuta Musicale. Capitolo Decimoterzo.</i>		<b>40</b>
<i>Delle Legature antiche, e moderne. Capitolo Decimoquarto.</i>		<b>41</b>
<i>De i Generi della Musica. Capitolo Decimoquinto.</i>		<b>43</b>

## Parte Seconda.

<i>Quello che sia Contrapunto, sua divisione, e degli Elementi, che lo compongono. Capitolo Primo.</i>	4
<i>Della natura delle Consonanze, e Dissonanze, e loro specie Cap. Second.</i>	4
<i>Regole, e Precetti generali del Contrapunto. Capitolo Terzo.</i>	5
<i>Del proprio passaggio di ciascheduna consonanza. Capitolo Quarto.</i>	5
<i>Come si leghino, e risolvinole Dissonanze. Capitolo Quinto.</i>	6
<i>Ciò che si deve osservare nelle Composizioni oltre le sudette regole. Capitolo Sesto.</i>	6
<i>Modo di fare il Contrapunto semplice. Capitolo Settimo.</i>	7
<i>Del Contrapunto composto. Capitolo Ottavo.</i>	7
<i>Della Cadenza. Capitolo Nono.</i>	8
<i>Delle Fughe, &amp; Imitazioni. Capitolo Decimo.</i>	8
<i>Quello che sia Contrapunto Doppio, di quante sorti si ritrova, e modo di farlo. Capitolo Undecimo.</i>	90
<i>De Canon, &amp; altre obbligazioni. Capitolo Duodecimo.</i>	99
<i>Della Composizione à due, tre, e quattro. Capitolo Decimoterzo.</i>	109
<i>In qual sorte di Composizioni sia lecito alle volte al Compositore servirsi di qualche licenza, &amp; autorità. Capitolo Decimoquarto.</i>	119
<i>De i Tuoni del Canto figurato. Capitolo Decimoquinto.</i>	121
<i>D'alcune particolarità de i sudetti Tuoni, e l'esempio in Duo di ciascheduno. Capitolo Decimosesto.</i>	123
<i>Quali de sopradetti Tuoni vengono ordinariamente praticati da Compositori. Capitolo Decimosettimo.</i>	137
<i>Se il b molle, &amp; il Diesis habbino forza di variare il Tuono, e per qual causa non viene praticato il terzo, quarto, quinto, sesto, e settimo Tuono. Capitolo Decim'ottavo.</i>	147
<i>Che i tuoni del Canto figurato sono dodici, e non solamente otto,</i>	

144

come dicono alcuni. Capitolo Decimonono.

148

do di conoscere di che Tuono sia qualsivoglia Cantilena Musicale.

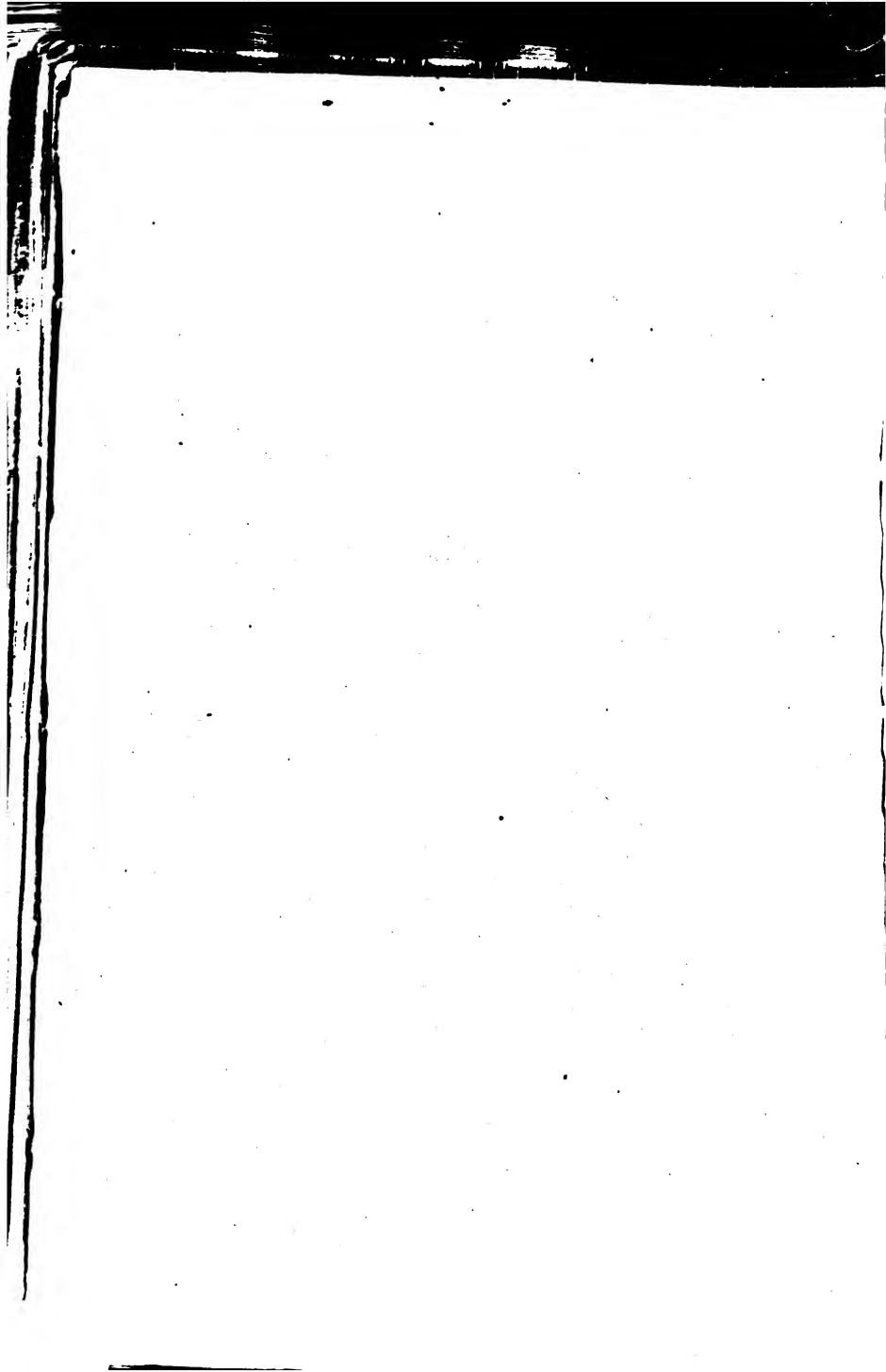
Capitolo Vigesimo.

153

di Tuoni del Canto fermo. Capitolo Vigesimo Primo.

156

**I L F I N E.**



MUSIC LIB.

MT

55

A2B71

\*



MUSIC

MT 55 .B719 1673a C.1  
Musico pratico che brevemente  
Stanford University Libraries



3 6105 042 412 325

14  
B7.  
167  
★

DATE DUE	
<del>RESERVED</del>	DEC 5
<del>MAR 1975</del>	JAN 8
<del>MUSIC</del>	JAN
<del>RESERVED</del>	Jan
<del>APR 1975</del>	FEB 1
<del>MUSIC 1269</del>	NOV 14 199
<del>RESERVED</del>	
<del>2/19/75</del>	



